الألف كتاب
الثاني
الهيئة المصرية
العامة للكتاب

دافيد أ. كوك

تاريخ السينما الروائية

ترجمة: أحمد يوسف

الجزء الأول



الألف كتاب الثانى

نافذة على الثقافة العالمية

تاريخ السينما الروائية

الجزء الأول

تأليف
دافيد أ. كوك

ترجمة
د. أحمد يوسف



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩٦

صدر هذا الكتاب ضمن سلسلة

الكتاب السينمائي

بإشراف

هاشم النحاس

هذه هي الترجمة العربية الكاملة للجزء الأول من كتاب

A HISTORY OF NARRATIVE FILM

by

David A. Cook

الفهرس

محتويات الجزء الأول

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة

الموضوع | الصفحة

تصدير

اننا نقضى وقتا طويلا من حياتنا الواعية معاطين بالصور الفوتوجرافية المتحركة ، التى أصبحت تحتل موقعا محوريا فى تجاربنا ، حتى انه من غير المعتاد أن يمضى علينا يوم واحد دون التعرض لهذه الصور المتحركة لفترة طويلة من الزمن ، سـواء عن طريق السـينما أو التليفزيون . وباختصار ، فان الصور الفوتوجرافية المتحركة قد أصبحت جزءا من البيئة فى المجتمع الصناعى المعاصر . لذلك فانها تترك أثرها الكبير على تشكيل حياتنا على المستويين النفسى والمادى معا . ومع ذلك ، فان القليلين منا هم الذين تعلموا كيف يفهمون الطريقة التى تمارس بها هذه الصور تأثيرها . وفى الحقيقة ان اغلبنا لديه أفكار غامضة حول الطريقة التى تتشكل بها الصـور المتحركة ، والتى تستطيع أن تخلق العـديد من الرسائل التى لاتنتهى ، والتى تحيط بنا من كل جانب ، وبشكل لاينقطع من خـلال الوسـائل السمعية البصرية . وبتشبيه هذه الحالة مع اللغة المكتوبة والمنطوقة ، فانه يمكننا أن نعتبر أنفسنا اميين ، فنحن نستطيع أن نستوعب أشكال اللغة دون أن نفهمها حقا فهما كاملا وشاملا . لذلك ، فان من المرعب أن نجد أنفسنا نحيا فى ثقافة لايتجاوز مستوى التعلم اللغوى فيها ما استطاع بلوغه طفل فى الثالثة من عمره . وهكذا ، فان أغلب الناس الذين يعيشون فى مثل هذه الثقافة يصبحون مثل الأطفال الصغار معرضين بسهولة للتأثر بمن يستطيع امتلاك اللغة والتلاعب بها ، بل انهم يصبحون معرضين لتحكم أية أقلية وسيطرتها عليهم ، اذا كانت هذه الأقلية هى التى تمتلك وحدها فهم اللغة ، وبالتالى فانها سوف تمتلك سلطة المعـرفة دونهم ، بنفس الطريقة التى يمارس بهـا الرجال المتعلمون الناضجون سلطتهم على الأطفال . وبالطبع ، فان هذا أصبح مرفوضا بالنسبة للغة المنطوقة والمكتوبة فى العـالم الصناعى المعاصر ، وقد أعطت ثقافتنـا وحضارتنا لتعليم الأطفال فى المؤسسـات الرسمية تفاصيل اللغة الانسانية المنطوقة ، حتى يمكن لهم التفاعل والاسهام داخل المجتمع فى المعرفة التى تشكلها اللغة المنطوقة . ومع ذلك ، فان لغة جديدة قد ظهرت الى الوجود فى نهاية القرن العشرين ، وهى اللغة السمعية البصرية التى أخذت

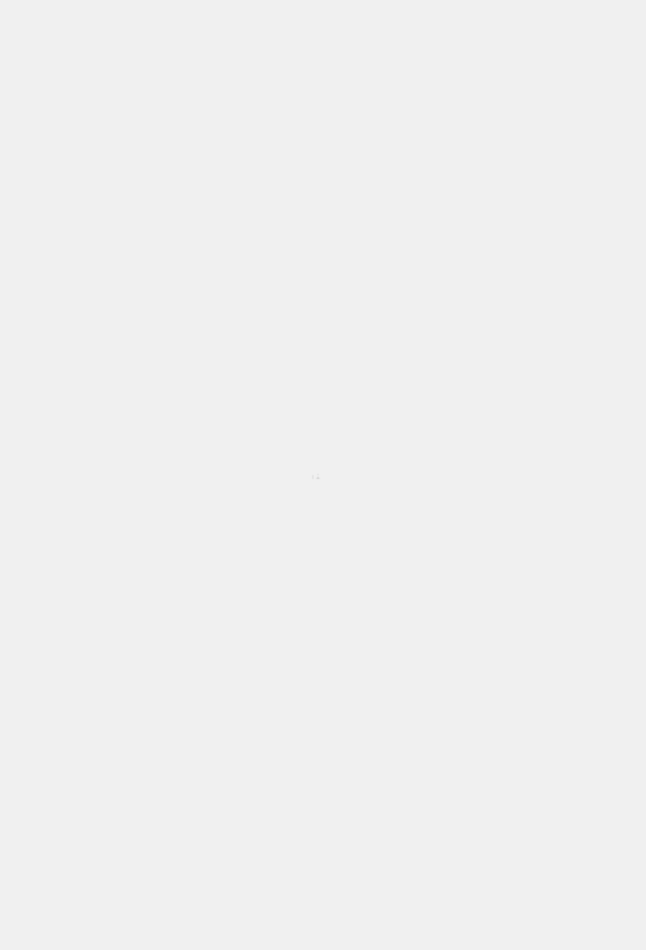
شكلها الأول من السينما ، ثم أصبحت لغة سائدة مع التليفزيون المعاصر. لكن هذه اللغة الجديدة تفرض رسائلها علينا من خلال عمليات صناعية معقدة وباهظة التكاليف لايدرك أسرارها الا صفوة المتخصصين . وعلى الرغم من ذلك كله ، فان هناك قلقا جماهيريا واضحا من امكانية استخدام تأثير هذه اللغة الجديدة بشكل غير صحى . ولقد كان هذا القلق موجودا منذ مولد هذه اللغة ، ولكن ذلك كله لم يمنع أن يصبح ادراكنا لهذه اللغة بعيدا تماما عن كونها لغة ، وانما كوسيط للتسلية الجماهيرية . وفى هذه الهيئة المتنكرة ، استطاعت هذه اللغة شيئا فشيئا أن تقوم باحتلالنا، كما لو أنها لغة أجنبية عامية تملك القدرة الخارقة على أن تغزونا . ولتتخيل أنك استيقظت ذات صباح فى الربع الأخير من القرن العشرين لتكتشف اننا قد فهمنا اللغة على نحو خاطىء ، اذ تصورناها طريقة تحلم بها ، وبذلك اصبحنا اميين تماما بأبعادها اللغوية ، ولم ندرك أنها لم تصبح فقط لغة تحيطنا بشكل مادى ، ولكنها تقوم أيضا بغزو عقولنا . ماذا يمكننا أن نفعل فى تلك الحالة ؟ يمكننا ان نختار ان نتصالح مع احتلالنا ونقع فى حالة من اللامبالاة مثلما تفعل المجتمعات الأمية ، والتى قد تصبح شيئا نتفرج عليه فى معرض الحضارة . لكن هذه المجتمعات سوف تشكل بالتأكيد خطرا فى المجتمع الصناعى المتطور . لكن يمكننا ايضا أن نحاول اعادة تعليم أنفسنا وتعريفها بهذه اللغة بكل تفاصيلها ، ويمكننا أن نحاول معرفة تاريخها وتقنياتها وجمالياتها بكل الوسائل المتاحة ، كما يمكننا أيضا أن نتعقب رحلة تطور قواعدها منذ مولدها وحتى المراحل المعاصرة لتطورها ، لكى نتنبأ بالأشكال التى يمكن أن تتخذها فى المستقبل ، كما نستطيع فى النهاية ان نستوعب المنطق الداخلى لها ، وننجح فى تحليلها تحليلا نقديا لكى نستطيع أن نقرأها بطرائق ودلالات جديدة .

ان السيناريو يتطابق تماما — كما أعتقد — مع موقفنا الحالى فى المجتمع المعاصر ، فلغة الصورة الفوتوجرافية المتحركة قد أصبحت سائدة فى حياتنا اليومية ، حتى اننا لا نكاد نلحظ وجودها ، ومع ذلك فانها تحيط بنا من كل جانب وتحمل لنا رسائلها ، وتحدد لنا مواقفنا ، وتعيد بلا توقف تشكيل علاقتنا مع الواقع الذى نعيش فيه . ويمكننا فى هذا الموقف ان نختار الحياة فى جهل كامل لحقيقة هذه اللغة ، لكى

تقع تحت سيطرة من يقومون باستخدامها والتلاعب بها ، او يمكننا من جانب آخر ان نعلم أنفسنا كيف نقرؤها ، لكى نقوم بتقييم الحقائق المعقدة والمتشابكة التى تقدمها لنا ، لكى نستطيع التفريق بين ما هو صادق وما هو زائف فى تلك الرسائل · واننى اذ قضيت حياتى طالبا ومعلما للأشكال اللغوية المختلفة ، سواء المنطوقة أم السمعية البصرية ، أعتقد ان أكثر الناس ذكاء وانسانية فى حضارتنا هم الذين سوف يختارون الموقف الأخير · ولهؤلاء كتبت هذا الكتاب ·

ملاحظة حول المنهج

لأسباب سوف تبدو أكثر وضوحا خلال هذا الكتاب ، فانني أعتقد ان تاريخ السينما كما نعرفها اليوم وكما أصبحت جزءا من خبرات حياتنا ، هو تاريخ السينما الروائية • وان العديد من الأفلام العظيمة التى تم صنعها على أيدى الفنانين كانت تحاول ان تحطم قيود هذا التشكل الروائى فى كل مرحلة من مراحل التاريخ • وان هناك من الادلة ما يكفى للاقناع بان السينما منذ الخمسينيات تتطور بالفعل فى اتجاه لا روائى ، لكن تظل الحقيقة هى أن اللغة المعتادة فى السينما العالمية، منذ العقد الأخير من القرن التاسع عشر وحتى اللحظة الحاضرة ، كانت لغة روائية سواء فى طموحاتها أم فى قواعد بنائها • لهذا ، لم يحاول الكتاب ان يمتد الى السينما التسجيلية وسينما التحريك والسينما التجريبية الطليعية ، الا اذا كانت هذه الانواع من السينما قد أثرت على الشكل الروائى تأثيرا واضحا وقويا • ولا يعنى هذا بأية حال أن هذه الانواع من السينما ليست ذات أهمية ، وانما يعنى ان كل نوع منها له من الأهمية والتميز ما يكفى لأن يكتب له تاريخ منفصل • وبالفعل سوف يجد القارىء فى متناول يده العديد من الكتب التى تناولت تاريخ الأنواع الأخرى من السينما •



الأصـــــول

المبادىء البصرية

كانت البداية في تاريخ السينما هي النهاية لتاريخ شيء آخر . وكان هذا الشيء هو المراحل العديدة التي تعاقبت وشهدت تطورا تقنيا كبيرا خلال القرن التاسع عشر ، فأصبحت الأدوات البسيطة التي تعتمد على الاكتشافات العلميـــة في مجـال العلوم البصرية تتحول من مجـرد استخدامها لأغراض التسلية ، لتتطور وتصبح آلات معقدة يمكننا بواسطتها أن نعيد ــ على نحو مقنع ــ تصوير الواقع الحي ، وعرض هذه الصورة لنراها وكأنها تتحرك أمامنا . ولقد كانت الألعاب البصرية البسيطة ، والآلات التقنية المعقدة على السواء ، تعتمدان على قاعدة علمية واحـــدة تتعلق بالادراك الانساني وامكاناته وحدوده ، بحيث يرى أحيانا أشياء ليست موجودة في الواقع الحي . لقد كان ذلك نوعا من « الإيهام البصري » الذي يعتمد على ظاهرة « استمرار الرؤية » ، بالاضافة الى ظاهرة أخـرى تدعى « ظاهرة فاي » أو « الظاهرة المستحيلة » .

أما ظاهرة « بقاء الرؤية واستمرارها » ، فهي أمر يتعلق بالادراك الانساني وقدرة الحواس البشرية وعجزها أيضا في بعض الأحيان ، وهي الظاهرة التي عرفها على نحو ما المصريون القدماء ، لكن كان أول من قدم وصفا علميا لهـا هو بيتر مارك روجيه عـام ١٨٢٤ ، . فعندما ترى العين صورة ما ثم تختفي هذه الصورة ، فان المخ يظل محتفظا بالصورة ــ وكأن العين مازالت تراها ــ مدة تتراوح بين $\frac{1}{30}$ الى $\frac{1}{5}$ من الثانية ، فصورة الشيء تبقى مرئية حتى بعد اختفاء هذا الشيء نفسه من مجال الرؤية ،

وكانت الظاهرة الأخرى هى « ظاهرة فاى » التى ظلت غامضة على الرغم من تطبيقها عمليا فى العديد من الآلات والأدوات البصرية ، حتى اكتشفها عالم النفس الجشطالتى ماكس فيرتهايمر عام ١٩١٢ . فعندما تدور المروحة الكهربائية لا نرى الريشات التى تتكون منها ، لكننا ندركها على أنها شكل دائرى متصل ، تماما مثلما نرى طيف الألوان السبعة المرسومة فوق دائرة وكأنها لون أبيض متجانس،عندما تدور تلك الدائرة بسرعة فوق عجلة متحركة .

ان هاتين الظاهرتين هما السبب فى أننا نرى الصور الفوتوغرافية الثابتة الموجودة على شريط الفيلم وكأنها صورة واحدة تدب فيها الحركة المستمرة بلا انقطاع ، عندما يدور هذا الشريط فى آلة العرض ، وهذا هو جوهر الايهام بالحركة المتصلة فى الصور الثابتة ، وهو الايهام الذى يتأسس عليه وجود فن السينما . فعندما يمر الشريط فى آلة العرض يتم عرض صورة ثابتة لفترة شديدة القصر ، ثم تختفى الصورة للحظة قصيرة من الظلام ، تكون فيها الصورة التالية قد وصلت أمام العدسة لتعرض بدورها للحظة قصيرة أخرى . لكننا لانلحظ ابدا وجود أى ظلام بين الصورتين ، بل على العكس نرى الصورة الأولى وكأن الأشياء تتحرك بداخلها . وتلك هى ظاهرة استمرار الرؤية ، التى تتمتع بهما العين البشرية ، والتى بدونها سوف يبدو لنا شريط الفيلم المعروض على حقيقته وكأنه سلسلة مستمرة من الصور الثابتة تقع بينها فترات مظلمة قصيرة ، (وقد كان هذا يحدث على نحو ما فى الفترة الأولى من حياة فن السينما قبل اتقان تقنيات التصوير والعرض . لذلك كان التعبير الشائع على السنة العامة هو تسمية الأفلام باسم «الوميض المتردد») . من ناحية أخرى ، فان « ظاهرة فاى » أو « الظاهرة المستحيلة » ـ المعروفة أيضا باسم ظاهرة سرعة الدوران ـ هى المسئولة عن خلق حركة متصلة بين كل صورة على الشريط السينمائى والصورة التالية ، عند عرض هذه الصور بسرعة تتراوح بين ١٢ و٢٤ صورة (كادرا) كل ثانية ، على الرغم من أن تلك الحركة المتصلة هى حركة ظاهرية وغير حقيقية ومستحيلة الوجود،لكنها على أية حال الطريقة التى يدرك بها العقل البشرى وجود الحركة .

لذلك يتكون شريط اى فيلم من سلسلة من الصور الثابتة او الكادرات التى تقوم بتصويرها آلة الكاميرا السينمائية ، وهذا هو شريط الفيلم منذ اختراع أول كاميرا سينمائية عام ١٨٩٢ فى معامل اديسون ، وحتى أكثر الكاميرات تعقيدا كما نعرفها اليوم . فالكاميرا

السينمائية تقوم بتصوير صور فوتوجرافية منفصلة ينطبع كل منها على كادر منفصل ، وعند عرض هذه الصور ، واحدة بعد الأخرى بنفس السرعة التى تم تصويرها بها ، يتولد الايهام بحركة متصلة هى جوهر فن السينما (ولمزيد من الدقة ، فان كل صورة يتم عرضها امام عدسة آلة العرض لمدة أطول مما استغرقته خلال مرور الفيلم فى الكاميرا عند التصوير ٠ لكن عدد الصور او الكادرات التى تستغرق ثانية واحدة يبقى ثابتا ، سواء فى مرحلة التصوير أم فى مرحلة العرض) ٠

ان تلك هى الطريقة التى يتحقق بها « الايهام » بالحركة ٠ ففى معظم الكاميرات السينمائية المعاصرة يمر الشريط بداخلها بسرعة ٢٤ كادرا كل ثانية ، وهو ما يعنى أن كل كادر (أو صورة) تقف امام العدسة لتحصل على كمية الضـــوء اللازم لتسجيل ملامح الصـــورة فى زمن $\frac{1}{48}$ من الثانية (وفى $\frac{1}{48}$ من الثانية ، يتم اغلاق العدسة ليمر الشريط فى الكاميرا حتى يصل الكادر التالى الى موقعه امام العدســة) ٠ واذا كان الايهام بالحركة المتصلة فى المخ البشرى يمكن تحقيقه بعرض ١٢ كادرا كل ثانية أمام العين ، فان آلة الكاميرا فى السينما الصامتة قد تم تصميمها لتصوير ١٦ كادرا كل ثانية ، زادت الى ٢٤ كادرا فى كاميرات السينما الناطقة ٠ واذا اتيحت لك الفرصة لكى تفحص شريطا من السليولويد لأحد الأفلام ، فسوف ترى هـذه الكادرات أو الصـور الفوتوغرافية المنفصلة والمتتالية الواحدة بعد الأخرى ، يفصل بين كل منها مساحة ضيقة مظلمة ، ولكننا لا نرى أو نلاحظ وجود تلك المساحات المظلمة خلال عرض الشريط ، لأن هناك بابا أمام العدسة يكون مغلقا عند مرور هذه المساحات (لذلك يسمى هذا الباب باسم **الغالق**) بينما يتم فتح هذا الباب عند وصـول الصورة التالية فى مكانها بين مصباح الضوء وعدسة آلة العرض ٠ وهكذا فاننا لانرى الصور المعروضة على الشاشة وكأنها تضىء ثم تنطفىء ، بل اننا نراها صورة واحدة متصلة تدب فيها الحركة ٠ وفى الحقيقة ان نصف الوقت الذى نقضيه فى رؤية أى فيلم هو وقت من الظلام الدامس يكون فيه باب الغالق فى آلة العرض مغلقا ، وبالتالى لاتكون هناك أية صورة على الشـاشة ٠ وهكذا ، فان **الحركة المستمرة التى نراها على الشاشة ـ والتى هى جوهر السينما ـ لا وجود لها الا فى عقولنا فقط ، وهو ما جعل السينما أول وسيلة اتصال تعتمد على علم النفس الادراكى** ، ولقد كانت وسيلة الاتصال الثانية فى هذا المجال هى التليفزيون ٠

(قد يجادل البعض فى أن الفوتوجرافيـــا أو التليفون يشاركان السينما فى هذا النوع من الايهام ، الذى يتعلق بقدرات وحدود ادراك المخ البشرى ، لكن هذا ليس حقيقيـــا ، فعنـــدما تتطلع الى صـــورة

فوتوجرافية ، نرى فيها مساحات متنوعة ومتباينة من الضوء والظلام ، لكننا نحاول أن نتعرف فيها على ما تشبهه هذه المساحات فى الواقع ، كما أننا فى حالة التليفون نسمع موجات صوتية حقيقية تتحول عبر الأسلاك الى نبضات كهربية ، تنتقل من الجهاز المرسل الى الجهاز المستقبل ، لكن الأمر يختلف تماما عندما نشاهد فيلما ، فليس هناك اى شيء يتحرك على الشاشة ، والحركة التى نراها غير موجودة على الاطلاق الا داخل المخ البشرى من خلال عملياته الادراكية ٠ واذا كانت هناك اية حركة حقيقية فى تقنيات السينما ، فهى فقط حركة مرور شريط السليولويد مرة داخل الكاميرا ، ومرة أخرى داخل آلة العرض) ٠

وقبل سنوات طويلة من اختراع تقنيات الفوتوجرافيا ذاتها ، كان البعض يستخدمون « ظاهرة استمرار الرؤية » و « ظاهرة الفاى » من أجل صنع العاب التسلية الضوئية مثل لعبة الأطفال التى تسمى **ثاوماتروب** (ومعناها بالاغريقية الخدعة السحرية الدوارة) ، والتى شاع استخدامها فى أوائل القرن التاسع عشر ، وكانت تتكون من قرص دائرى ورقى مشدود من الجانبين بالخيط حتى يمكن ادارته بالأصابع ٠ وكانت ترسم على احد جانبيه صورة تختلف عن الصورة المرسومة على الجانب الآخر ، وعندما يدور القرص بسرعة تبدو الصورتان كانهما صورة واحدة (مثل صورتى فارس وحصان ، أو ببغاء وقفص ، فمتى دوران القرص يتحقق الايهام بأننا نرى صورة لفارس يركب حصانا أو نرى ببغاء محبوسا فى قفص) ٠ وقد صنعت فى الفترة بين ١٨٣٢ و ١٨٥٠ المئات من هذه الألعاب البصرية التى تستخدم طريقة الرسم على قرص دوار ، وهى ما يشبه على نحو ما نوعا بدائيا من الرسوم المتحركة ، والتى تطورت الى لعبة اكثر تعقيدا ، اذ كان يتم رسم العديد من الصور على حافة قرص أو أسطوانة ، بحيث تبدو هذه الصور وكأنها تسجل حركة متصلة ، لينظر المتفرج من فتحة طولية ليرى صورة واحدة منها (وتلك هى التى تقوم بوظيفة الغالق) ، وعندما يدور القرص أو الاسطوانة دورانا سريعا يتحقق لدى المتفرج الايهام بأنها صورة واحدة دبت فيها الحركة ٠ ومن بين هذه الألعاب البصرية **كان الفينا كيستو سكوب** (ومعناه الرؤية الخادعة) الذى اخترعه جوزيف بلاتو عام ١٨٣٢ ٠ **والزايو تروب** (ومعناه الدوران الحى) الذى اخترعه **جورج اورنيه** عام ١٨٣٤ ، وكان من أكثر الالعاب شعبية التى ازدادت اتقانا عاما بعد عام ٠ وعندما تم اختراع الفوتوجرافيا عام ١٨٣٩ على يد **لوى جاك مانديه داجير** (١٧٨٩ — ١٨٥١) ، واصبحت أكثر دقة خلال العقد التالى ، كان من السهل أن يهجر أصحاب الالعاب البصرية طريقة الرسوم اليدوية ، ويلجأوا الى الصور الفوتوجرافية كما

فعل بلاتو عام ١٨٤٩ ، لكن ذلك كان يتطلب جهدا كبيرا لاختيار صور فوتوجرافية تم التقاطها بطريقة عشوائية ، حتى يمكن ان توحى هذه الصور المنتقاه بنوع من الحركة ، فلم يكن ممكنا آنذاك التقاط صور عديدة لحركة أى شىء فى الطبيعة ، بل لم يكن ممكنا تصوير اى شىء متحرك على الاطلاق ، فقد كان من الضرورى تعريض الفيلم الحساس للشىء المراد تصويره لمدة تصل الى خمس عشرة دقيقة او ربع ساعة كاملة ، اى أن موضوع التصوير لابد أن يظل خلال هذه المدة الطويلة ساكنا بلا حراك أمام الكاميرا ، حتى يتم طبع صورته على الفيلم الحساس - لكن التصوير الفوتوجرافى بدوره شهد تطورا هائلا فى تقنياته ، حتى ان زمن التعريض الفوتوجرافى (قد تم اختصاره الى جزء واحد من الف جزء من الثانية (وبذلك فقط يمكن تصوير الأشياء المتحركة) ، وهو ما تحقق عندما تم استبدال الفيلم الخام القديم ـ الذى يستخدم الواحا صلبة من الكولوديون الرطبة ـ ليتم استخدام الواح الجيلاتين الجافة ، كما امكن من ناحية اخرى اختراع اداة تقوم بالتقاط عدة صور فوتوجرافية متلاحقة ومتسلسلة ، وهو ما حدث على يد المصور الأنجلو ـ امريكى **ادوارد مايبريدج** (١٨٣٠ ـ ١٩٠٤) .

التصوير الفوتوجرافى المتسلسل

فى عام ١٨٧٢ تراهن **ميلاند ستانفورد** ـ المحافظ السابق لولاية كاليفورنيا ، الذى أصبح رجل أعمال ناجحا ـ مع بعض اصدقائه حول الطريقة التى يجرى بها الحصان فى السباق ، واذا ما كان بالفعل يرفع قوائمه الأربع فى الهواء بعيدا عن الأرض فى لحظات معينة (وكانت تقاليد الفن التشكيلى خلال القرن التاسع عشر تقضى بضرورة أن تكون احدى قوائم الحصان ملامسة للأرض فى كل الأحوال) ولكى يستوضح ستانفورد حقيقة هذا الموضوع قام باستئجار مايبريدج فى عام ١٨٧٢ ، الذى أجرى عدة تجارب فاشلة استغرقت بضع سنوات ، لكنه نجح أخيرا فى عام ١٨٧٧ فى انجاز مهمته ، عندما وضع سلسلة من اثنتى عشرة آلة تصوير تعمل آليا بالكهرباء (وقد زاد العدد فى محاولات تالية الى أربع وعشرين آلة تصوير) جنبا الى جنب بحيث تمتد الواحدة بعد الأخرى بجوار حلبة السباق ، وقد امتدت أسلاك رقيقة فى مجرى السباق يقطعها الحصان أثناء جريه ، فتنطلق آلات التصوير الواحدة بعد الأخرى فى التقاط اوضاعه المختلفة خلال مراحل الجرى . وقد قام مايبردج بعرض النتائج عام ١٨٧٩ من خلال آلة تدعى **الزوبرا كسيسكوب** ، التى كانت نوعا خاصا من الفانوس السحرى ، ظلت مستخدمة منذ وقت طويل

لعرض الصور الملونة المرسومة باليد ، لكنها هذه المرة كانت تستخدم الصور الفوتوجرافية المتسلسلة والمتلاحقة ، التى كانت توضع متجاورة على حافة قرص زجاجى دائرى •

وقد كرس مايبريدج بقية حياته لتطوير تلك الطريقة للعرض المتسلسل للصور الفوتوجرافية ، لكنه مع ذلك لم يكن « الرجل الذى اخترع السينما » كما تزعم بعض الدراسات التى كتبت عن حياته • وانما كان انجازه الحقيقى هو تسجيل الحركة الحية على صور فوتوجرافية متلاحقة للمرة الأولى فى التاريخ • ولكننا يجب ألا ننسى انه قد صنع ذلك باستخدام عدة آلات تصوير فى وقت واحد • ولقد كان على السينما أن تنتظر مولدها الحقيقى عندما تقوم بهذا العمل كاميرا واحدة •

وكان عالم الفسيولوجيا الفرنسى **اتيين ـ جول ماريه** (١٨٣٠ ـ ١٩٠٤) هو الذى نجح فى التقاط صور فوتوجرافية متسلسلة لحركة متصلة بواسطة كاميرا واحدة يمكن حملها بسهولة • وكانت هواية ماريه وعمله فى دراسة حركة الحيوان ، هما اللذان دفعاه لاختراع « **البندقية الكرونو فوتوجرافية** » عام ١٨٨٢ ، لكى يستطيع التقاط الصور المتسلسلة لطيران الطيور أثناء تحليقها • وكانت تلك الكاميرا أشبه ببندقية يمكنها التقاط اثنتى عشرة صورة فوتوجرافية متلاحقة كل ثانية ، بحيث يتم طبع هذه الصور على لوح زجاجى مستدير يدور حول محوره • وقد نجح ماريه بعد عام فى أن يستبدل بتلك الطريقة المعقدة لطباعة الصور ، بكرة من الفيلم الورقى الحساس الذى كان اول استخدام لشرائط الأفلام من التصوير الفوتوجرافى • ولكن ماريه ـ مثل معظم معاصريه ـ لم يكن مهتما بالتصوير الفوتوجرافى فى حد ذاته ، لقد كان ما يهتم به هو انه اخترع آلة تقوم بتشريح الحركة ، وهى آلة شبيهة بجهاز مايبريدج ، لكنها كانت أكثر مرونة ، كما انه لم يكن ينوى على الاطلاق أن يعرض نتائجه عرضا عاما • (ومع ذلك فانه عندما بدأت فكرة العرض للجمهور تصبح أكثر الحاحا ، حاول ماريه بالفعل عام ١٨٩٣ أن يصنع آلة عرض تستخدم بكرة من شريط السليولويد تدور بشكل دائرى ولكنه لم ينجح) •

جاءت الخطوة التالية عام ١٨٨٧ فى نيو آرك بنيو جيرسى ، عندما قام القس البروتستانتى **هانيبال جودوين** للمرة الأولى باستخدام شريط السليولويد كقاعدة يفرد فوقها المستحلب الكيميائى الحساس للضوء ، وهى الفكرة التى قام المخترع الأمريكى **جورج ايستمان** (١٨٥٤ ـ ١٩٣٢) بتطويرها عندما قام عام ١٨٨٩ بالبدء فى انتاج وتسويق شريط الفيلم

السليولويدى ، الذى اصبح منتشرا فى بلاد العالم جميعها • ومع ذلك فلم يكن جودوين وايستمان مهتمين أصلا بابتكار السينما او صناعة الصور المتحركة ، لكن الاسهام الحقيقى لهما كان **ابتكار الشريط البلاستيكى** (الذى يجمع بين المرونة والمتانة معا) ، وهو الابتكار الذى تـواءم مع اكتشافات مايبريدج وماريه ،وهو ما أتاح لعامل **اديسون** فى وست أورانج بنيو جيرسى اختراع **الكاينيتوجراف** الذى كان أول كاميرا سينمائية حقيقية •

الصور المتحركة

كان **توماس الفا اديسون** مثل اسلافه غير مهتم بالتصوير الفوتوجرافى فى حد ذاته ، ولكن اهتمامه الحقيقى كان باختراع آلة تتيح متعة بصرية تصاحب اختراعه الأساسى الناجح : **الفونوجراف** • لذلك فقد قام بتوظيف مساعد شاب يدعى **وليم كيندى لورى ديكسون** (١٨٦٠ ـ ١٩٣٥) ؛ لكى يساعده فى تطوير كاميرا تقوم بتصوير الصور المتحركة • **ولكن اديسون كان يفكر فى ابتكار آلة تسلية ، تعمل بوضع عملات معدنية بها ، لكى يراها المتفرج فى نفس الوقت الذى يستمع فيه الى الفونوجراف** • وكانت تلك هى آلة الكاينيتوجراف ، التى كانت على درجة كبيرة من الأهمية لسببين ، الأول هو أنها تؤكد على فكرة ان **البدايات الأولى لصناعة الصور المتحركة لم تكن بعيدة بأية حال عن فكرة تسجيل الصوت • لقد كان المقصود منذ ولادة الأفلام الأولى هو ان تكون ناطقة** ، لذلك يمكن اعتبار السنوات الثلاثين التى كانت السينما خلالها صامتة انقطاعا فى النزوع الفطرى للسينما تجاه تحقيق التسجيل الكامل للواقع • بل ان الأكثر اهمية هو أن الكاميرا السينمائية قد تم اختراعها اصلا لتكون آلة مساعدة لأداة تسجيل الصوت ، وليس كهدف فى حد ذاتها • لقد كان ابتكار الكاينيتوجراف استكمالا لمسيرة بدأت قبل ذلك بوقت طويل ، وهى المسيرة التى تؤكد أن السينما لم تولد كوسيط مستقل الا بعد أن تم ابتكار الآلات السينمائية لأغراض أخرى غير ابتكار وسيط جديد • ان هذا يعنى ان **اختراع الآلات السينمائية قد سـبق اى اهتمام جاد بالامكانات التسـجيلية او الجمالية لهذه الآلات** ، وأن هذا الأمر ظل ساريا خلال تاريخ السينما ، لأن السينما هى فى جوهرها آلات تقنية ، حيث يسبق الابتكار التكنولوجى تأثيره الجمالى • (بقول آخر ، فان فنان السينما يمكن أن يعبر عن نفسه من خـلال الامكانات التقنية المتاحة ولا يمكن له أن يتجاوزها) •

قام اذن ديكسون « باختراع » أول كاميرا سينمائية بعمليـة مزج ذكى لقواعد وتقنيات موجودة سلفا ، والتى تعلمها من دراسته لانجازات مايبردج وماريه وآخرين • وبعد عدة محاولات منه لم تكلل بالنجاح لتسجيل صور فوتوجرافيــة ميكروسكوبية على اسطوانات تشبه الفونوغراف ، بدأ ديكسون فى تجريب استخدام شرائط السليولويد فى كاميرا تعمل بالكهرباء شبيهة ببندقية ماريه ، وتوصل أخيرا لاختراع الكينيتوجراف فى أواخر عام ١٨٩١ • وكانت هذه الكاميرا تحتوى على جزءين ، أصبحا فيما بعـد الأساس الهنـدسى لصناعة الكاميرات وآلات العرض السينمائية : **الجزء الأول هو اداة تقوم بوقف الحركة ثم اعادتها بطريقة تضمن الحركة المنتظمة لشريط الفيلم** (كانت تقوم فى البداية بعرض ٤٠ صورة فى الثانية ثم أصبح عددها ١٦ فى السينما الصامتة و ٢٤ فى السينما الناطقة) • **اما الجزء الثانى فهو شريط الفيلم المثقوب** الذى كان يحتوى على أربعة ثقوب على جانب كل صــورة ، وهى الثقوب التى تدخل فيها التروس ذات السنون داخل الكاميرا أو آلة العرض ، وعندما تتحرك هذه التروس يتحـرك الفيلم بنفس السرعة فى الآلة • (كانت هذه الثقوب فى البداية على جانب واحد من الفيلم ثم تطورت فيما بعد لتصبح على الجانبين) • اقتبس ديكسون فكرة الجزء الأول من صناعة الساعات لكى يتيح لشريط الفيلم الخام الذى يتحـرك داخـل الكاميرا أن يتوقف لأجزاء من الثـانية يمر خلالها الضوء من العدسة ، لتنطبع الصورة على الفيلم الحساس ، وهكذا يصبح لدينا العديد من اللقطات المتتابعة للشىء الذى يتم تصويره • وخلال عملية العرض تتوقف هذه الصور بشكل متتابع أيضا ، لكى يتم عرضها عندما يمر الضوء خلالها ويسقط على الشاشة • (لمزيد من الاتقان فى عرض الافلام ، تم لاحقـا اختراع وسيلة يصبح فيها هذا الضوء متقطعا ومطابقا لوقوف كل صورة أمام العدسة) • وبدون هذه الأداة التى تقوم بايقاف الحركة واعادتها فى كل من الكاميرا وآلة العرض ، فان الصورة السينمائية كانت سوف تصبح مهزوزة • اما الجزء الثانى الخاص بالثقوب على شريط الفيـلم ، والذى استوحاه ديكسون من الورقة المثقوبة للتليغراف الأتوماتيكى لاديسون ، فانه يحقق انتظام سرعة دوران الشريط وتطابقها فى كل من الكاميرا وآلة العرض ، من خلال تروس ذات سنون تدور بنفس السرعة فى كل منهما •

لكن اديسون مع ذلك لم يكن مهتما بمسالة العرض ، فقد كان يعتقد على نحو خاطىء ان مستقبل الصور المتحركة يكمن فى آلات العرض الفردية (حيث لايشاهد الشريط الا متفرج واحد من خلال فتحة خاصة فى آلة العرض) • لذلك ، فقد تعاقد مع ديكسون لكى يقوم بصناعة هذه الآلة ،

بتطوير آلة صغيرة مشابهة كان اديسون قد صممها لاستخدامه الخاص فى معمله • كانت الصور المتحركة الأولى بطريقة الكينيتوجراف يتم عرضها اذن من خلال آلة تشبه « **صندوق الدنيا** » • يدور داخلها شريط يتراوح طوله بين ٤٠ و ٤٥ قدما ، بحيث يبدأ عرض الشريط مرة اخرى كلما انتهى • وكانت تلك الآلة هى الكينيتوسكوب ، التى تحقق لاديسون هدفه الأساسى فى تزامن تسجيل وعرض الصوت والصورة معا ، لكن الحقيقة ان التزامن الكامل ظل مستحيلا الا فى القليل من افلام الكينيتوسكوب (والتى يطلق عليها **الكينيتوفون** ، بمعنى مزج الصورة مع الصوت) • وعندما تحول الاهتمام فيما بعد لتطوير تقنيات العرض ، ليتم على شاشة لعدد كبير من الجمهور ، فان تزامن الصوت مع الصورة اصبح اكثر صعوبة ، لعدم وجود وسيلة آنذاك لتكبير الصوت لهذا العدد من الجمهور (وهو ما لم يتحقق الا بتطوير تقنيات التسجيل والتكبير فى معامل بيل فى أوائل القرن العشرين) • وحين تقدم اديسون لتسجيل براءة اختراع آلته الجديدة عام ١٨٩١ ، تردد فى أن يدفع ١٥٠ دولارا لكى يضمن حقوقه الدولية ، لأنه اكتشف أن الأوروبيين قد ساروا شوطا طويلا فى اختراع آلات مشابهة • وبعد قيامه بتسجيل براءة الاختراع عام ١٨٩٣ ، بدأ اديسون فى تسويق آلة الكينيتوسكوب من خلال شركات أهلية وسيطة بثمن لايتجاوز ٣٠٠ دولار ، بينما كانت الشركات تبيعها بسعر ٣٥٠ دولارا (انخفض ثمنها الى النصف بعد أن فقدت الآلة ابهارها) • **اما شركة اديسون فقد دخلت مجال صناعة الافلام بتاسيس استوديو كينيتوجراف فى وست أورانج بنيو جيرسى)** •

وفى ١٤ أبريل سنة ١٨٩٤ ، قام الكندى **آندرو هولاند** بافتتاح **اول صالة كينيتوسكوب** مكان محل لبيع الأحذية فى شارع برودواى بمدينة نيويورك • وكان العرض يتم من خلال جهاز يشبه صندوق الدنيا ، يعرض لخمسة متفرجين فى وقت واحد مقابل ٢٥ سنتا لكل منهم ، ليرى المتفرج شريطا لولبيا مصورا بطريقة الكينيتوجراف ، وهكذا كان **هولاند هو اول من يكسب عيشه من خلال فن السينما** ، ولقد تبعه آخرون وانتشرت صالات الكينيتوسكوب عبر الولايات المتحدة ، وكانت جميعها تقدم أفلاما قصيرة طولها خمسون قدما ، تم انتاجها فى شركة اديسون ، التى كان يبيع الفيلم الواحد بعشرة أو خمسة عشر من الدولارات • أما الاستوديو نفسه فقد بناه ديكسون عام ١٨٩٣ بما يزيد قليلا عن ٦٠٠ دولار ، الذى كان مبلغا باهظا آنذاك ، وقد أطلق ديكسون على هذا الاستوديو « **ماريا السوداء** » (وهو الاسم الشائع آنذاك لعربة نقل المساجين) ، وذلك لأنه كان مغطى بشرائط ورقية مدهونة بالقار •

لم يكن استوديو ديكسون الا غرفة صغيرة ، تتراوح أبعادها بين ٢٥ و ٣٠ قدما ، وكان أحد أجزاء سقفها يحتوى على فتحة ليدخل منها ضوء الشمس (الذى كان آنذاك هو مصدر الاضاءة الوحيد) ، كما كانت الغرفة مجهزة لكى تدور حول نفسها حتى تتبع حركة الشمس خلال النهار ، ومنذ بداية بناء هذا الاستوديو عام ١٨٩٣ وحتى أبريل ١٩٨٥ ، كان ديكسون هو المنتج والمخرج والمصور لمئات من الشرائط القصيرة ، التى تقوم شركة اديسون بتوزيعها على صالات الكينيتوسكوب · (فى الحقيقة فقد كان هناك من يساعد ديكسون خلال عملية الاختراع والانتاج ، والذى كان يدعى **وليام هايس** ، الذى كان يقوم بتشغيل الكاميرا فى أفلام اديسون الأولى ، والذى ترك الشركة ليكون مع ديكســـون فى يونيـــة ١٩٨٥ شركة **بيوجراف وميوتوسكوب** الأمريكية مع أربعة شركاء آخرين ، وهو ما سوف يتم ذكره بالتفصيل فى صفحات تالية) ·

ان هذه الأفلام الأولى تبدو اليوم شديدة البدائية والسذاجة فى شكلها ومضمونها على السواء ، فقد كانت الشرائط التى لايتجاوز طولها ٥٠ قدما ، (وهو ما يساوى بضع عشرات من الثوانى عند عرضـــها) ، غير صالحة للاحتواء على اية طريقة للسرد السينمائى ، ولكنها كانت مناسبة لتسجيل بعض نمر الفودفيل وكوميديا السلاب ستيك ، ومن بين أسماء هذه الأفلام « المغسلة الصينية » ، « رقص الفتيات المبتهجات » ، « الدببة المدربة » ، « منظر الحداد » ، و « منظر طبيب الأسنان » ، لقد **كانت هذه الأفلام فى جملتها تسجيلا لنمر مسرحية ، المضمون الحقيقى والوحيد فيها هو الحركة ، كما ان كلا منها كان عبارة عن لقطة واحدة مستمرة تقوم بتسجيل ما هو موجود أمـام كاميرا ديكسون الثـابتة** · ولقد كان ذلك راجعا فى جانب منه لحدود الامكانات التقنية المتاحة آنذاك (خصوصا المساحة الضيقة لأســـتوديو « ماريا السوداء » · وتعقيد آلة الكينيتوجراف ، التى كانت تشبه فى شكلها وحجمها صندوق صناعة الثلج الذى يزن ما يزيد على ٥٠٠ رطل) ، لكن هذا يعكس فى جانب آخر جهلا بالطرق التى يمكن بها استغلال امكانات الآلات السينمائية ، لذلك فقد كان الاتجاه الفطرى لصناعة الأفلام لايتجاوز توجيه الكاميرا لتواجه موضوعا مثيرا حقيقيا أو معدا سلفا · ويمكن القول بان بناء الأفلام الأولى سواء أفلام اديسون أو معاصريه الأوربيين **الأخوين لوميير** لم تكن الا تسجيلا لموضوعات مسلية ، كان دور الكاميرا فيه هو أن تخضع لقوانين ما يحدث فى الواقع ، بكلمات أخرى فان الكاميرا لم تكن الا عينا بشرية لا يرمش لها جفن ، ولم يكن هنـاك أى مفهوم للتوليف أو المونتـاج ، لأن الواقع

لا يمكن توليفه بواسطة العين البشرية ٠ لقد كانت الكاميرا فى تلك اللحظة من تاريخ السينما غير مسموح لها الا أن تسجل ما يراه شخص ، يقف ساكنا مركزا عينيه على حدث واحد لمدة متصلة من الزمن ٠

آلات العرض فى أوربا وامريكا

لقد كانت عروض ادوارد مايبردج الشهيرة بآلة الزوبرا كسيسكوب» فى اوربا وامريكا خلال الثمانينيات من القرن الماضى ، سببا فى زيادة الاهتمام باتقان آلات تعرض الصور الفوتوغرافية المتسلسلة ، وكانت الاحتياجات الهندسية الأساسية لتحقيق ذلك تتلخص فى عنصرين ، الاول هو **تكبير الصور** لامكان عرضها على عدد كبير من الجمهور ، والثانى هو وسيلة لتحقيق **حركة متقطعة منتظمة لشريط الصور الفوتوغرافية** خلال مروره بين مصباح العرض والغالق ، الذى يمنع مرور الضوء أثناء حركة الشريط من كادر الى كادر (وهو الأمر ذاته الذى يحدث عند التصوير بداخل الكاميرا) ٠ تحقق المطلب الأول بسهولة وسرعة بتطبيق قواعد عرض « **الفانوس السحرى** » على الأفلام ، أما المطلب والثانى هو وسيلة لتحقيق **حركة متقطعة منتظمة لشريط الصور** من التروس والعوالق والحدافات ، الى أن تم التوصل الى ما نسميه اليوم **نظام « الصليب المالطى »** ، وهو النظام الذى أتقنه المبتكر الالمانى **اوسكار مستر** ، عن طريق جزءين اساسيين ، الأول هو ترس على شكل « الصليب المالطى » مثبت مباشرة على عجلات مسنونة تجذب شريط الفيلم داخل آلة العرض ، والثانى هو اسطوانة دائرية مثبتة على موتور آلة العرض وتحمل دبوسا معدنيا على محيطها الخارجى ، وعندما تدور الأسطوانة بشكل منتظم تقوم بتعشيق الدبوس فى أحد اذرع الصليب المالطى لتحركه مسافة قليلة ليتوقف بعد ان يتركه الدبوس ، وهكذا فان الاسطوانة فى دورانها المستمر تقوم خلال كل دورة بتحريك « الصليب المالطى » ربع دورة ، يتوقف الصليب بعدها حتى الدورة التالية للاسطوانة ، وهكذا فان الشريط يمكن تحريكه فى آلة العرض بطريقة منتظمة،يتتابع فيها وقوف الكادر للحظة قصيرة أمام الضوء ليتحرك بعدها الى الكادر التالى عندما يمنع الغالق مرور الضوء ٠

ولقد ادعى كثير من الناس انهم اول من توصل لهذه التقنية ، دون ان يكون هناك دليل ملموس على صدق واحد منهم ٠ ومن المفترض ان المخترع الانجليزى **وليام فريز جرين** (١٨٥٥ ــ ١٩٢١) قد ابتكر آلة تقوم بعمل الكاميرا وآلة العرض معا فى عام ١٨٨٧ ، ولكنها لم تنجح فى تصوير وعرض سلسلة من الصور تحقق الايهام بالحركة ، وبالمثل فان

عالما فرنسيا يدعى **لوى ايميه اجوستين لوبرينس** (١٨٤٢ ـ ١٨٩٠ ؟) قام بتسجيل حق اختراع كاميرا وآلة عرض فى عام ١٨٨٨ ، وفيما يبدو أنه قد نجح فى عرض صور متحركة لبعض الموظفين الرسميين فى الحكومة الفرنسية فى أوبرا باريس فى عام ١٨٩٠ ، ولكنه اختفى بعد شهرين ولم يسمع عنه أحد شيئا بعد ذلك • وهكذا ، فان عام ١٨٩٥ هو الذى شهد عمليا أهم التطورات فى تقنيات العرض ، التى ظهرت فى وقت واحد تقريبا فى كل بلاد أوربا الغربية وأيضا فى الولايات المتحدة • ومن المصادفات الطريفة أن أغلب آلات العرض التى ظهرت خلال ذلك العام كانت تقوم على نفس فكرة الكينيتوسكوب ، التى كانت الشركة المتحدة **لاجواير وباكوس** تقوم بتسويقها فى أنحاء أوربا (حيث لم تكن هناك حقوق لتسجيل الكينيتوسكوب فى أوربا) .

كانت أهم هذه الآلات من صنع **الأخوين لوميير : اوجست** (١٨٦٢ ـ ١٩٥٤) و **لوى** (١٨٦٤ ـ ١٩٤٨) اللذين أدارا مصنعا لتصنيع الأدوات الفوتوغرافية فى ليون فى فرنسا ، واللذين يعنى اسم عائلتهما باللغة الفرنسية « الضوء » • لقد قام الأخوان لوميير بدراسة مستفيضة لآلة اديسون ، ليقوما **بابتكار آلة يمكن أن تقوم بعمل الكاميرا وآلة العرض وآلة طبع الأفلام فى وقت واحد** ، وقاما بتسجيلها باسم **سينماتوجراف ، وهكذا ابتكروا الاسم الذى ظل فن صناعة الأفلام يحمله حتى اليوم** • (من المعترف به الآن أن الأخ الصغير لوى كان مسئولا وحده عن التصميم والبناء الحقيقى للآلة) • كانت السينماتوجراف مصممة لكى يسير شريط الفيلم بسرعة ١٦ صورة فى الثانية ، وهى السرعة التى أصبحت السرعة المعتمدة عالميا هى ٢٤ صورة فى الثانية ، وبشكل عام ككاميرا تصوير أو آلة عرض كانت تدار باليد ، فان المصور أو عامل العرض كان يتحكم فى هذه السرعة بالتقليل منها أو الاسراع فيها ، لذلك يمكن القول ان سرعة عرض الشريط قبل ظهور تقنية الآلية الكاملة خلال العشرينيات ، كان يتراوح بين ١٠ و١٤ و٢٤ صورة فى الثانية مثلما هو واضح فى فيلم مولد أمة (١٩١٥) لجريفيث) . وبعد حلول الفيلم الناطق ، أصبحت السرعة المعتمدة عالميا هى ٢٤ صورة فى الثانية ، وبشكل عام فان بكرة واحدة من الفيلم الصامت مقاس ٣٥ مللى طولها ألف قدم وتدور بسرعة ٦٠ قدما فى الدقيقة و ١٦ صورة فى الثانية يستغرق عرضها ١٦ دقيقة ، أما بكرة الفيلم الناطق التى تدور بسرعة ٩٠ قدما فى الدقيقة و ٢٤ صورة فى الثانية ، فيستغرق عرضها ١١ دقيقة فقط) •

قام الأخوان لوميير فى ٢٣ مارس ١٨٩٥ بعرض أول أفلامهما لجمهور خاص فى باريس • ويقول كثير من مؤرخى السينما ان هذا الفيلم كان

« **العمال يغادرون مصنع لوميير** » . (من المصادفات الساخرة ان نسخة من هذا الفيلم تم اكتشافها فى اكتوبر ١٩٧٩ تحت ارضية احد البنوك فى استراليا ، وان كل ما تم جمعه من افلام لوميير حتى الآن لايتجاوز ١٢ فيلما من بينهـا ثلاثة افلام كانت مجهولة تـماما) . ومن المؤكد ان **هذا العرض السينمائى كان التجربة الاولى الناجحة فى مجالها على مستوى العرض العام . وفى ٢٨ ديسمبر ١٨٩٥ ، استأجر الأخوان لوميير غرفة بدروم فى مقهى جراند كافيه فى باريس ؛ ليقدما عرضا لبرنامج من حوالى ١٠ افلام مقابل تذاكر** ، ومن بين الأفلام التى عرضت « **وصـول القطار الى المحطـة** » الذى يؤرخ لبداية العلاقة الطويلة والعميقة بين السينما والثورة الصناعية وآلاتها ، وفيلم « **افطار طفل** » الذى يصور الاخ اوجست وهو يطعم طفلته الصغيرة ، وفيلم « **البستانى يبتل** » وهو شريط قصير من الكوميديا الحركية ، يقف فيها طفل على خرطوم مياه ليعاكس البستانى الذى ينظر ماذا حدث فى الخرطوم ، عندئذ يقفز الطفل لتندفع المياه فى وجه البستانى . حقق « وصول القطار الى المحطة » تأثيرا بصريا مذهلا ، حيث يقال ان الجمهور قد أصيب بالفزع عندما راى القاطرة وهى تتهادى من بعيد قادمة فى اتجاههم . وقد كانت آلة السينماتوجراف خفيفة الوزن بالمقارنة مع الكاينيتوجراف ، وهذا ما جعل من امر حملها الى اماكن مختلفة سـهلا ، وهذا هو السبب فى ان **افـلام لوميير الاولى تحتوى على مادة تسجيلية لم تكن موجودة فى افلام اديسون** (كان لوميير يسميان افلامهما باسم « وقائع حية ») ومن العجيب أن لوميير تحولا بعد سنوات قليلة الى صنع شرائط تمثيلية ، بينما حاول اديسون اخراج افلام تسجيلية ، ومع ذلك فانه **من الناحية الجوهرية يمكن اعتبار افلام لوميير واديسون شيئا واحدا حيث تتخذ الكاميرا وضعا ثابتا ، ويستمر الحدث الذى يدور امامها من بدايته الى نهايته دون انقطاع ، وكان توليف الواقع لم يكن يخطر على بال صناع هذه الأفلام .**

كانت تذكرة الدخول لبرنامج افلام لوميير تكلف فرنكا واحدا ، وكانت حصيلة شباك التذاكر فى اليوم الاول ٣٥ فرنكا . ولكن خـلال شـهر واحـد كانت عروض السينماتوجراف تكسب كل اسبوع حوالى سبعة آلاف فرنك ، وهكذا فان الأفلام اصبحت بين عشية وضحاها مشروعا تجاريا عظيم الربح . **كان اهم العناصر فى عروض السينماتوجراف هو انها وضعت نهـاية للفترة التجـريب التقنى التى بدات مع التصوير المتسلسل لمايبردج عـام ١٨٢٧ ، وان الآلتين الأساسيتين اللتين يقـوم عليهما فن السينما (الكاميرا وآلة العرض) قد تم انجازهما اخـيرا .**
وفى المانيا كان **الاخوان سكلادانوفسكى : ماكس** (١٨٦٣ ــ ١٩٣٩) ،

واميل (١٨٥٩ ـ ١٩٤٥) قد صنعا فى وقت واحد تقريبا مع لوميير ، آلة عرض لشرائط سليولويد أسمياها **بيوسكوب** (وهو اسم شائع للعديد من آلات التصوير والعرض فى تلك الأيام) ، وقاما بعرض أفلام من صنعهما فى عرض عام بحديقة الشستاء فى برلين فى الأول من نوفمبر ١٨٩٥ ، كما ان العروض السينمائية وصلت الى انجلترا فى وقت قريب فى عام ١٨٩٦ ، عندما قام عالم ومهندس يدعى **روبرت و * بول** (١٨٦٩ ـ ١٩٤٣) بالحصول على براءة اختراع لآلة **ثياتروجراف** (سميت فيما بعد **انيماتوجراف**) ، والتى كانت عبارة عن آلة عرض تشبه الكاينيتوسكوب، ولكن آلة سينماتوجراف لوميير هى التى كسبت الجولة فى النهاية فى أسواق بريطانيا وأوربا *

ادرك اديسون ان مستقبل آلات العرض سوف يحقق نجاحا اقتصاديا هائلا ، من خلال نجاح سينماتوجراف لوميير وانتشارها فى أوربا ، فى نفس الوقت الذى كانت فيه الأسواق الأمريكية مشبعة بآلة اديسون الكاينيتوسكوب (كما يقال فانه قد باع منها ٩٠ آلة) ، لذلك فانه بدا فى التحول الى البحث عمن يبتكر له آلة للعرض تشبه السينماتوجراف، وفى سبتمبر عام ١٨٩٥ تناهى الى علمه أن مخترعين طموحين هما **فرانسيس جينكينز** (١٨٦٧ ـ ١٩٣٤) و **توماس أرمات** (١٨٦٦ ـ ١٩٤٨)، قد قاما بعرض أفلام كاينيتوجراف قصيرة فى معرض القطن بأتلانتا فى ولاية جورجيا ، باستخدام آلة تدار كهربائيا ، وتحقق درجة عالية من الاتقان فى آلية توقف وتحرك الشريط خلال سير الفيلم فى الآلة ، كما قاما باستخدام اداة صغيرة ولكنها شديدة الأهمية كانت **عائلة لاثام** قد استخدمتها فى وقت مبكر من هذا العام ، وهذه الأداة تدعى **لولب لاثام** (كانت عائلة لاثام دخلت مجال عرض الأفلام من خلال آلة كاينيتوسكوب اديسون ، وربحت الكثير من المال بتصوير شرائط لأحداث رياضية مهمة) *

جاء لولب لاثام ليقدم حلا لمشكلة عويصة ومهمة ، تعوق السير المنتظم لشريط السليولويد فى الكاميرا أو آلة العرض مما كان يعرضه للتمزق ، فعندما يكون الشريط أطول من مائة قدم يكون معرضا للتمزق خلال جريانه فى آلة العرض ، ولقد اكتشفت عائلة لاثام أنه يمكن التغلب على هذه المشكلة بالابقاء على جزء من الشريط فى حالة استرخاء قبل وبعد مروره أمام عدسة العرض ، وذلك بتمريره على عدة تروس ، وهكذا فانه يتم توزيع الضغط على الشريط خاصة عندما يكون ذا طول كبير ، مما يمنع تعرضه للعرقلة داخل آلة العرض الصغيرة * ان هذا الابتكار الصغير

كان له اثره الكبير فيما بعد ، **فبدونه لم تكن السينما تستطيع ان تطور الشكل الفنى لها ، وربما ظلت السينما محصورة فى الشرائط السينمائية ذات الدقيقة الواحدة** ، وفى هذا المجال فان لولب لاثام يعتبر مثالا مهما على العلاقة الجدليـــة الحميمة والمتداخلة بين التقنية والفن فى صـــناعة السينما ، حيث يتلاقى ابتكار تقنية صغيرة مع انفتاح افق جمالى شديد الاتساع لفن السينما .

كان اديسون مبهورا تماما بامكانية آلة ارمات ، حتى انه تخلى عن مشاريعه وابحاثه واشترى حق بيع هذه الآلة ، من خلال اتفاق شديد النذالة ، يقوم بموجبه اديسون بتصنيع الآلة والحصول على كل الحقوق فى ابتكارها ، بينما لم يسمح لأرمات الا بوضع اسمه بحروف صغيرة خلف الآلة تنسب اليه تصميمها . أطلق اديسون على الآلة الجديدة اسم **فيتاسكوب** وقدم عرضه الجماهيرى الأول بها فى ٢٣ ابريل ١٨٩٦ فى قاعة موسيقية شهيرة بمدينة نيويورك ، وانهال عليه الثناء لاختراعه « أعجوبة اديسون الأخيرة » ومن بين الأفلام التى تضمنها البرنامج **«أمواج البحر»** ، **« رقصة الفراشة » (وهو فيما يبـدو اول فيلم استخدم السليولويد المصـبوغ بلون مختلف عن الأبيض والأسـود)** ، **« دكان الحـلاق »** ، **« الجندول فى فينسيا »** ، و **« القيصر فيلهلم يستعرض قواته »** ، وكانت افلام اديسون بالفيتاسكوب مثل سابقتها ، (فى الحقيقة كانت بعضها نسخا جديدة من افلام الكاينيتوسكوب ، كما كان بعضها الآخر منسوخا بشكل غير شرعى من افلام لوميير) ، فهى لم تقدم جديدا فى مجال عرض حدث قصير يدور امام الكاميرا دون توقف ويتم تصويره من خلال زاوية ثابتة ، ولكن هذه **« الصــور الحيــة »** ، كما كانت تدعى آنذاك ورغم سذاجتها ، قد حققت نجاحا فى اثارة اهتمام الجماهير لسنوات عديدة تالية .

وعلى سبيل المثال ، فان كاتبا فى جريدة لابوست كتب تعليقا بعد يومين من عرض السينماتوجراف الأول فى ٢٨ ديسمبر ١٨٩٥ : « ان جمال هذا الاختراع يكمن فى جدة وعبقرية الآلة،فعندما تصبح هذه الآلات متاحة للجماهير ، فان كل انسان سوف يستطيع ان يصور اصدقاءه الأعزاء ، ليس من خلال الفوتوغرافيا السـاكنة ، لكن وهم يتحركون ويتصرفون ويومئون بتلقائية ، وليسجل حركات شفاههم وهم يتكلمون ، وهكذا فان الموت لم يعد هو الحقيقة المطلقة » .

لم يكن الجمهور الأول للصور المتحركة يرى الافلام بالطريقة التى اعتدناها اليوم ـ كتعاقب للصور يصنع من خـــلال استمراره المعنى أو المضمون ـ ولكن بالأحرى **كسلسلة لصـور فوتوجرافيــة دبت فيها**

الحياة . لقد كان الجمهور معتادا على عروض الفانوس السحرى ، وسلاسل القصص المصورة فى المجلات ، لذلك فانه كان يرى كل مشهد على انه وحدة مستقلة لا علاقة لها بالمشهد السابق أو التالى ، ويمكن القول بأن التحول فى الوعى بالسينما من كونها صورا فوتوغرافية متحركة الى أفلام تصنع سردا روائيا لم يبدأ الا عند نهاية القرن .

لقد كانت عروض الفيتاسكوب والسينماتوجراف هى النهاية فيما يمكن ان نسميه « ما قبل تاريخ السينما » . فبحلول ١٨٩٦ كانت القواعد التقنية الأساسية للتسجيل والعرض السينمائى قد تم اكتشافها وادخالها فى الآلات المتداولة ، وهى الأساسيات التى ظلت دون تغيير جوهرى منذ ذلك الوقت وحتى الآن (باستثناءات قليلة مثل اختراع شريط الصوت الضوئى بدلا من الشريط المغناطيسى) . على العكس،فان تاريخ « فن » السينما بدأ بهذه الأحداث . فعلى الرغم من فهمنا لتعقيد الآلات ، لم يكن لدينا معرفة كاملة بالطرق التى يمكن استخدامها بها لتحقيق أغراض جمالية ، وفى الحقيقة فان طريقة اديسون ولوميير فى التسجيل الوثائقى ظلت هى التيار الرئيسى فى صناعة الأفلام حتى نهاية القرن ، لأنه لم يكن لدينا اية فكرة عن الكيفية التى يمكن بها استخدام الكاميرا لتحكى قصة ، أو بكلمات أخرى لكى « تخلق » سردا روائيا بدلا من « تسجيل » حدث حقيقى أو مصطنع يدور أمام عدسة الكاميرا ، ومن الحق القول ان الأفلام خلال تلك الفترة استطاعت أن تزيد طولا لتصل الى الف قدم أو ١٦ دقيقة من العرض المتواصل (لم يكن هذا ليتحقق كما سبق القول دون « لولب لاثام ») ، ولكن الأفلام ظلت ساكنة فى شكلها الى ان جاء الوقت الذى تم فيه اكتشاف وتطوير امكاناتها فى السرد الروائى ، وعلى كل حال فقد أصبحت السينما فى أواخر التسعينيات من القرن الماضى فى طريقها لكى تصبح فنا جماهيريا ، بقدرتها المذهلة على التواصل دون استخدام وسائل الاتصال التقليدية مثل الطباعة أو حتى الحديث المباشر كما يفعل خطباء السياسة وممثلو المسرح .

تطور السرد الروائى واسهامات جورج ميلييس

عندما أوشك القرن على الانتهاء ، كان بعض صناع الأفلام قد اتجهوا لعرض شرائط قصيرة مكونة من عدة لقطات ، تركز على موضوع واحد ، مثل انقاذ بعض ضحايا الحرائق ، أو مثل احداث الحرب الاسبانية الأمريكية . لقد قام عمال العرض من تلقاء أنفسهم بصناعة هذه الشرائط ، من خلال شرائهم للعديد من الأفلام ذات اللقطة الواحدة التى

تصنعها شركات الانتاج ، ليتم تجميع هذه الشرائط معا لتعرض دون انقطاع ، مصحوبة ببعض المؤثرات الصوتية أو صور الفانوس السحرى ، وهكذا فان **مسئوليـــة الابداع أصبحت مشـــاركة بين المنتج والقائم على العرض** . لهذا ، تنبه المنتجون الى ضرورة قيامهم بهذا التوليف لعدة لقطات فى فيلم واحد ، وهو ما زاد ادراكهم لأهمية أن يكون **هناك خط يجمع بين هذه اللقطات** ، وهو ما اقترب بهم الى حد ما من أداء دور يشبه صناعة الأفلام كما نعرفها اليوم . لكن مثل هذا التطور الواضح بدا جليا فى أعمال **جورج ميلييس** (١٨٦١ ــ ١٩٣١) ، الذى كان ســاحرا محترفا يملك ويدير **مسرح « روبير ــ أودان »** فى باريس . لقد كان ميلييس يستعمل الفانوس السحرى طوال سنوات عديدة سابقة فى عروضـــه المسرحيــة ، وعندما شاهد لأول مرة عروض السينماتوجراف فى ١٨٩٥ ، أدرك على الفور امكانات الايهام البصرى فى « الصور الحية » . لذلك ، حاول فى بدايات عام ١٨٩٦ شراء آلة سينماتوجراف من لوميير مقابل عشرة آلاف فرنك ، ولكن الأخوين رفضا فى النهاية لخوفهما من المنافسة المحتملة . ولأن ميلييس كان يمتلك موهبة صناعة الآلات والتمثيل والرسم والتصوير الفوتوجرافى والاخراج المسرحى ، فان عزيمته لم تفتر ، وبعد شــهور قليلة اشترى آلة عرض أنيماتوجرافى من المخترع الانجليزى روبرت و. بول مقابل الف فرنك ، وقام بعكس حركتها الميكانيكية ليحولها الى كاميرا . وفى أبريل ١٨٩٦ ، قام ميلييس بعرض أفلام فى مسرحه ، وبعد وقت قصير أصبح **أول فنان سينمائى يكتشف امكانات السينما فى السرد الروائى** ، رغم أنه بدأ حياته بصناعة أفلام بسيطة على طريقة لوميير وأديسون ، بتصـــوير أحداث واقعية أو « نمر » كوميدية ، أو لصنع شرائط تصاحب عروضه السحرية فى المسرح .

ففى أحد أيام خريف عام ١٨٩٦ ، كان ميلييس يقوم بتصوير لقطة فى أحد شوارع باريس ، وفجأة تعطلت الكاميرا عندما كان يصور حافلة تخرج من أحد الأنفاق ، وعندما عادت الكاميرا الى العمل من جديد كانت هناك عربة لنقل الموتى تسير فى المكان الذى كانت فيه الحافلة ، لهذا فان الأمر بدا عند عرض الشريط كما لو أن الحافلة قد تحولت الى عربة لنقل الموتى . (يقول بعض المؤرخين ان تلك القصة مختلقة ، ولكنها لا تنفى على أية حال وعى ميلييس بما كان يصنع) . **وهكذا أصبح ميلييس** مدركا لامكانات **التلاعب بالزمان الحقيقى والمكان الحقيقى** من خلال توليف الفيلم المعروض ، وقد اكتشف ان **السينما ليست مضطرة للاذعان لقوانين الواقع الحقيقى** ، كما كان يفترض أسلافه ، وذلك لأن **السينما لها واقعها الخاص وقوانينها البنائية الخاصة . وللأسف الشديد ، فان ميلييس**

لم يستخدم اكتشافه الا في حدود ضيقة ، فعلى الرغم من أنه استمر في صنع مئات الأفلام الروائية الطريفة ، فان نموذجه الدائم كان خاضعا لطريقة السرد المسرحي الذي ظل لصيقا به ، بكلمات أخرى فانه **كان يفكر في كل افلامه من خلال قواعد « المشاهد الدرامية » وليس من خلال اللقطات السينمائية ، كما ان المشهد كان يتم تصويره من خلال زاوية واحدة** ، لذلك فانه يمكن القول ان **التوليف عند ميلييس ـ بصرف النظر عن الحيل البصرية للظهور والاختفاء والتحول ـ كان يتم « بين » المشاهد وليس « داخل » المشاهد** . فقد كان المشهد نفسه مؤلفا من لقطة واحدة يتم تصويرها بكاميرا ساكنة ، وزاوية رؤية ثابتة ، تشبه مكان المتفرج الذي يجلس في مكان مميز من منتصف الصالة ليتمتع بأحسن زاوية للرؤية ، كما كان الممثلون يتحركون داخل الكادر السينمائي من اليسار الى اليمين ، ومن اليمين الى اليسار ، كأنهم يتحركون على خشبة المسرح ، لذلك فان تجربة المتفرج في مشاهدة السرد الروائي في افلام ميلييس لاتختلف عن تجربة مشاهدة عرض مسرحي ، وقد يرى المتفرج قدرا كبيرا من ألاعيب الايهام البصري ، ولكن يبقى الزمان والمكان مرتبطين بالموقف المسرحي الساكن . **ومع ذلك فقد كان ميلييس هو أول فنان سينمائي يستخدم بعض الحيل السردية من خلال تطبيقه لتقنيات معينة في التصوير الفوتوغرافي** والعرض المسرحي وعروض الفانوس السحري ، وتطويعها لشريط السليولويد السينمائي ، وقد ابتكر العديد من **أدوات السرد المهمة مثل الظهور التدريجي والاختفاء التدريجي والطبع المتعدد والمزج وايقاف الحركة** . ومن أجل استثمار هذه الاكتشافات قام ميلييس في أواخر عام ١٨٩٦ بانشاء شركة « ستار فيلم » ، وفي ربيع ١٨٩٧ قام ببناء ستوديو انتاج صغير ملحق بمنزله في ضاحية مونتربيه في باريس . كان البناء أشبه بصوبة زجاجية تتيح أكبر قدر من ضوء الشمس (الذي كان المصدر الأساسي للاضاءة قبل اختراع المصابيح الزئبقية في عام ١٩٠٨) . وفي هذا الاستوديو قام ميلييس بانتاج واخراج وتصوير وتمثيل حوالي خمسمائة فيلم بين عامي ١٨٩٧ و ١٩١٣ . (لم يبق من هذه الأفلام اليوم الا أقل من ١٤٠ فيلما ، ومن سخرية القدر أن حوالي أربعمائة فيلم منها قام الجيش الفرنسي عام ١٩١٧ بصهرها لكي يستخرج منها المادة الكيميائية اللازمة لصنع كعوب أحذية الجنود ، وتكتمل المأساة عندما يعلن ميلييس افلاسه عام ١٩٢٣ ، ويدمر العديد من افلام النيجاتيف ، ويبيع نسخ الأفلام بالكيلو لتاجر أفلام مستعملة) . ومثل العديد من رواد فن السينما ، انتهى ميلييس بالقضاء عليه من خلال المنافسة ، (كان منافسه الرئيسي هو **شارل باتيه**) ، وذلك لأن ميلييس سرعان ما فقد سحره الأول مع التطورات السريعة التي طرأت

على فن وصناعة السينما • ويمكن ان نذكر من اهــم افلامه « مقصورة مفيستو فيليس (١٨٩٧) ، « سندريلا » (١٨٩٧) ، « الرجل ذو الراس المطاطية » (١٩٠١) ، « رحلة الى القمر » (١٩٠٢) ، « قصر الف ليلة » (١٩٠٥) ، « ٢٠ الف فرسخ تحت الماء » (١٩٠٧) ، و « غزو القطب » (١٩١٢) • وعلى الرغم من انه صنع العديد من الافلام التى تعتمد على احداث تاريخية او معاصرة (من خلال اعادة تمثيل الحدث الواقعى ، او ما يسمى « الجريدة السينمائيــة » المصطنعة ، مثــل فيلمــه « قضية دريفوس » (١٨٩٩) الذى كان اول افلامه المكونة من مشاهد عديدة) ، فان تاريخ السينما لا يذكر لميلييس الا افلامه الخيالية ذات الجو الغريب والخلفيات المبهرة ، التى كان يقوم بتصميمها ورســمها بنفسه • كان العديد من هذه الافلام ملونا ، لان ميلييس وهو فى ذروة نجاحه كان يستخدم عاملات بارعات؛لكى يقمن بتلوين الافلام يدويا صورة وراء صورة ، (وهو ما كان يقوم به اديسون بشكل محدود فى اول عروض الفيتاسكوب ، كما ان هذا التقليد ظل مستمرا على نحو ما خلال فترة السينما الصامتة) • وعلى الرغم من ان ميلييس افلس فى عام ١٩٢٣ ، فان افلامه حققت جاذبية جماهيرية كبيرة طوال فترة عقدين من الزمان ، ففى عام ١٩٠٢ أصبحت شركة « ستار فيلم » واحدة من اكبر شركات الانتاج السينمائى ، كما كان لها فروع فى نيويورك ولندن وبرشلونة وبرلين ، كما نجحت فى اقصاء الأخوين لوميير عن عالم الانتاج •

كان انجح افلام ميلييس واكثرها تاثيرا هو « رحــلة الى القمر » الذى تم توزيعه فى جميع أنحاء العالم بعد شهور من استكماله ، على الرغم من ان بعض هذه العروض تم بطريق القرصنة ، (حيث لم يكن معروفا آنذاك حقوق الطبع والتوزيع التى يمكن بمقتضاها ان يحصل صاحب الفيلم على حقوقه بشكل قانونى ، ولكن ميلييس استطاع على اية حال ان يحقق ثروة من خلال عرض هذا الفيلم خلال العام الأول من توزيعه) • كان « رحلة الى القمر » مستوحى من رواية جول فيرن التى تحمل نفس الاسم ، وكان زمن عرضه يستغرق حوالى اربع عشرة دقيقة وهو ما يساوى حوالى ثلاثة اضعاف الطول المعتاد لأفلام اديسون ولوميير فى تلك الفترة ، (وهذا هو احد انجازات ميلييس المهمة) ، وان فيلم « رحلة الى القمر » يحتوى بشكل واضح على نقاط القوة والضعف فى الطريقة المسرحيــة للسرد التى اتبعها ميلييس ، فقد كان الفيلم مؤلفا من ثلاثين مشــهدا منفصلا • (فى الحقيقة لم يكن بعضها منفصلا تماما ولكنها كانت فقرات متتالية فى منظر او « تابلوه » واحد ، وهناك بعض المشاهد التى فقدت فى النسخ الموجودة حاليا) •

كان ميلييس يسمى المشاهد مناظر أو تابلوهات ، وكان يقوم بتصويرها من خلال زاوية واحدة ، ويقوم بربطها معا على نحو يجرى من خلال المزج والطبع المتعدد ، كانت المشاهد مرتبة فى تعاقب زمنى دقيق على النحو التـالى :

١ ـ المؤتمر العلمى لنادى الفضاء ·

٢ ـ التخطيط للرحلة الى القمر ·

٣ ـ بناء سفينة الفضاء فى المصنع ·

٤ ـ سطح المصنع والدخان يتصاعد من المداخن فى الخلفية ·

٥ ـ تجهيز سفينة الفضاء للانطلاق ·

٦ ـ وضع السفينة فى المدفع (عن طريق فتيات يرتدين زيا عسكريا بسراويل قصيرة ضيقة) ·

٧ ـ انطـلاق المدفع ·

٨ ـ السفينة تسبح فى الفضاء ·

٩ ـ السفينة تهبط فى « عين » القمر ·

١٠ ـ السفينة ترسو على سطح القمر ورواد الفضاء يخرجون منها ·

١١ ـ منظر لسطح القمر ·

١٢ ـ أحلام رواد الفضاء مع مشاهد للأبراج الفلكية ·

١٣ ـ عاصفة ثلجية على القمر ·

١٤ ـ رواد الفضاء يهبطون الى فوهة بركان ·

١٥ ـ كهف لفطر عيش الغراب عملاق فى داخل القمر ·

١٦ ـ مقـابلة مع مخلوقات القمر الحسناوات (والعاب اكروباتية من ملهى الفولى برجير)

١٧ ـ القبض على رواد الفضـاء ·

١٨ ـ محاكمة رواد الفضاء امام ملك القمر وجيش الحسناوات ·

١٩ ـ هروب رواد الفضـاء ·

٢٠ ـ مطاردة حسناوات القمر لرواد الفضاء ·

٢١ ـ رواد الفضاء يغادرون القمر فى السفينة ٠

٢٢ ـ سفينة الفضاء تسقط رأسيا فى الفضاء ٠

٢٣ ـ السفينة تسقط فى البحر ٠

٢٤ ـ السفينة تهبط الى قاع المحيط ٠

٢٥ ـ الانقاذ والعودة الى الأرض ٠

٢٦ ـ عودة رواد الفضاء المنتصرين ٠

٢٧ ـ منح الأوسمة للأبطال ٠

٢٨ ـ موكب فتيات الجنود ٠

٢٩ ـ اقامة تمثال تذكارى ٠

٣٠ ـ فرحة الجماهير ٠

كما يبدو من هذا الوصف ، فان الفيلم يشبه كثيرا مسرحية تم تصويرها فوتوغرافيا ، مع اضافة بعض حيل ميلييس البصرية التقليدية ، مثل اختفاء حسناوات القمر فى نفثة من الدخان ، والتى تم تصويرها عن طريق ايقاف حركة الكاميرا ، ولكن هذه الحيل لا تصنع سردا حقيقيا ، بل ان بعض هذه الحيل ليس الا تنويعا على الحيل الايهامية المسرحية التى تنتمى للقرن التاسع عشر وهو ما يؤكد أن ميلييس كان بعيدا عن ادراك واستغلال الامكانات الكاملة للوسيط الفنى الجديد ٠ والمثال الواضح على ذلك هو اللقطة التى اراد فيها ميلييس أن يصور سقوط سفينة الفضاء بشكل عنيف على سطح القمر ، فقد قام بتحريك ماكيت ورقى يصور القمر فى اتجاه الكاميرا بدلا من أن يحرك الكاميرا تجاه القمر ٠

فى الحقيقة فان ميلييس لم يحرك الكاميرا مرة واحدة فى أى من أفلامه الخمسمائة ، كما أنه لم يغير زاوية الرؤية داخل المشاهد ، أو حتى بينها ، بتغيير زاوية التصوير ٠ لقد كان يسمى أفلامه تابلوهات متحركة ، وكانت الكاميرا تقوم فيها بوظيفة عين متفرج المسرح الجالس فى مقعده ٠ ومع ذلك فان ميلييس قد اكتشف ـ وان كان لم يستغل ـ الامكانية الهائلة الكامنة فى توليف شرائط السليولويد المصورة ، كما كان له تأثيره على معاصريه من السينمائيين ، لاثارته الانتباه الى أن السينما يمكن أن تحكى قصصا بدلا من أن تسجل احداثا على طريقة اديسون ولوميير ، بالاضافة الى ذلك فقد كان ميلييس فنانا ذا موهبة متميزة ، وستظل افلامه تشكل علامة

مهمة فى تاريخ الابداع فى الشكل السينمائى . لقد دخل الى مجال السرد السينمائى بنفس الطريقة التى خرجت بها السينما الى الوجود ، بشكل عشوائى او بمحض الصدفة ، واذا كان لم ينجز الا شكلا شديد التقليدية للسرد ، فلأنه كان الشكل الذى يعرفه جيدا ، وهو الشكل الذى سوف ينال قدرا اكبر من الفهم على أيدى من اتبعوه . لقد اطلق شارلى شابلن على ميلييس « ساحر الضوء » ولكن جريفيث ـ عندما اكتمل عطاؤه الفنى عام ١٩٣٢ ـ هو الذى قال عن ميلييس كلمات أكثر وضوحا : « انني مدين له بكل شيء » . (هناك العديد من السينمائيين الطليعيين المعاصرين يحملون نفس الولاء لميلييس مثل الفنان التجريبى الأمريكى ستان براكيدج ، المولود عام ١٩٣٣ ، والذى كتب عن ميلييس : « لقد أخذت احساسى الأول بالحياة داخل كل كادر سينمائى من ميلييس ») .

ادوين اس . بورتر : تطوير مفهوم التوليف السينمائى

لقد فقد ميلييس جمهوره بسبب الاسهامات الأكثر تعقيدا فى السرد السينمائى التى انجزها من ساروا على درب ادوين اس . بورتر (١٨٧٠ ـ ١٩٤١) . بدأ بورتر حياته عاملا للعرض بالفيتاسكوب عام ١٨٩٦ ، ومالكا لاحدى هذه الآلات فى مدينة نيويورك ، ثم اصبح عام ١٩٠٠ مهندسا فى شركة اديسون ، ليصبح فى عام ١٩٠١ مديرا لشركة الانتاج التى يملكها اديسون ، وليقوم بدور المخرج والمصور لمعظم انتاج هذه الشركة من الأفلام . كانت افلامه الأولى عبارة عن شرائط قصيرة شبه تسجيلية أو تعتمد على اعادة تمثيل بعض الأحداث الحقيقية ، وليقدم تجربة فريدة فى فيلمه « العرض الأمريكى فى الليل » عام ١٩٠١ الذى استخدم فيه التصوير شديد البطء بأخذ لقطة واحدة كل عشر ثوان ، ليصور تحولات الأضواء خلال ساعات طويلة من الليل .

شاهد بورتر عام (١٩٠١) لأول مرة أفلام ميلييس ، والرائدين البريطانيين جورج البرت سميث (١٨٦٤ ـ ١٩٥٩) وجيمس ويليامسون (١٨٥٥ ـ ١٩٣٣) . كان سميث مصور بورتريهات فوتوغرافية ، أما ويليامسون فقد كان عارضا للفانوس السحرى ، ولكنهما اشتركا معا فى صناعة كاميرات سينمائية ، وبدآ بين عامى ١٨٩٦ و١٨٩٨ فى انتاج أفلام سينمائية تعتمد على الحيل البصرية ، مثل الطبع المتعدد كفيلم « الاخوة من كورسيكا » (١٨٩٧) ، وادخال لقطات قريبة فى السياق كما فى « نظارة قراءة الجدة » (١٨٩٧) ، كما قام سميث فيما بعد بتطوير تقنية ناجحة خاصة بالتلوين الفوتوغرافى على مستوى تجارى (سميت كينيما كلر) ، أما ويليامسون فقد قام بتجريب التوليف بين اللقطات

الداخلية والخارجية فى فيــلم « النار » (١٩٠١) ، وفى عام ١٩٠٢ اشترك سميث ووليامسون فى بناء استوديوهات فى مدينتهما برايتون ، وشكلا مع اتباعهما ما عرف باسم « مدرسة برايتون » على الرغم من انهما لم ينجزا حقا ما يستحق ان يطلق عليه هذا الاسم ، ولكن بعض النقاد ـ مثل جورج سادول ـ قد نسبوا لمدرسة برايتون اسهامات مهمة فى تطوير اشكال السرد بين عامى ١٩٠٢ و ١٩٠٨ ، وهو الأمر الذى لا يمكن التيقن منه ، لأن العديد من الافلام التى تم انتاجها فى تلك الفترة لم تصل لأيدينا ، ومع ذلك فان من المؤكد أن بورتر قد شاهد بعضا من أفلام برايتون الأولى ، لأن اديسون كان يشترى حق توزيعها وعرضها ، ومن المحتمل أيضا انه شاهد بعض أفلام صنعها فنانون من يوركشير مثل فيلم جيمس باملفورت : « قبلة فى نفق القطار » (١٩٠٠) ، وفرانك موتو شو : « تهريب فى وضح النهار » (١٩٠٣) . (فى الحقيقة لقد كان التأثير متبادلا ، فبعض الأفلام المتأخرة لمدرسة برايتون يبدو فيها التأثر الواضح بطريقة التوليف ، وتحقيق تدفق الزمن ، اللذين تحققا فى فيلم بورتر « سرقة القطار الكبرى » (١٩٠٣) ، كما كان فيلم المخرج البريطانى سيسيل هيبورث (١٨٧٣ ـ ١٩٥٣) « الكلب المنقذ روفر » (١٩٠٥) من اهم الأفلام ذات التوليف الابداعى قبل جريفيث) .

وربما كانت خبرة بورتر كعــامل للعرض خلال تسعينيات القـرن الماضى قد ساعدته على انجاز توليف متقن فى الفترة ما بين ١٩٠١ ـ ١٩٠٣ . وعندما تحول من العرض الى الانتاج والاخراج ، بدأ بورتر فى تطبيق مهاراته فى التوليف ، هذه المرة لصناعة الأفلام . كان من الواضح تأثره بقصص ميلييس السينمائية ، وفيلمه « جاك ونبات اللاصوليا » (١٩٠٢) يوضــــح تأثره الكبــــير بفيلم ميلييس « اللحيــة الزرقاء » (١٩٠٢) . كما نعلم الكثير عندما كان يصنع النســخ المقلدة (غير القانونية بالطبع) لفيلم ميلييس « رحلة الى القمر » ، ليتم توزيعهـــا وعرضها لحساب شركة اديسون . وبعد عدة سنوات اعترف بأن فيلم ميلييس كان هو الذى أوحى اليه بشكل السرد السينمائى ، الذى يحكى قصة من خلال التتابع الزمنى ، كما بدا واضحا فى فيلم « حياة رجل الاطفاء الأمريكى » ، الذى انتج فى عام ١٩٠٢ وعرض فى يناير ١٩٠٣ . كان موضـوع هذا الفيلم موضوعا جماهيريا حيث يدور حول انقاذ رجل الاطفاء لامرأة وطفل من بين النيران المندلعة فى أحد الأبنية ، بل انها نفس القصة التى كان يتم عرضها قبل سنوات من خلال الفانوس السحرى . لكن اضافة بورتر تكمن فى تفكيره فى الجمع بين لقطات قديمة من الأرشيف الموجود بشركة اديسون ، مع لقطات جديدة يقوم بتصويرها ، ويجمع هذه اللقطات معا ليقدم سردا سينمائيا متصلا (ما هو سينمائى هنا أن

الواقع يتم صنعه من لقطات،قد لا تكون بينها علاقة فى الواقع الحقيقى ، ولكن التوليف بينها يجعلها تصنع واقعا سينمائيا متصلا ومتسقا) .
ولكن هناك كثيرا من الجدل حول الطريقة التى تم بها توليف هذا الفيلم ، فقد كان من المعتقد لفترة طويلة أن المشهد الأخير يبرهن على قدرة بورتر على القطع المتبادل أو التوليف بين اللقطات الداخلية للغرفة المشتعلة ، واللقطات الخارجية لرجل الاطفاء وهو يتسلق السلم لينقذ الضحايا ، وأن هذا التوليف بين حدثين متوازيين كان هو الأساس فيما بعد للسرد السينمائى ، ولكن فيلم « **حياة رجل الاطفاء الأمريكى** » ظل مفقودا حتى عام ١٩٤٤ ، حين تم الحصول على نسخة من شركة باتيه ، ليتم اكتشاف أن الفيلم الحقيقى كان مختلفا الى حد ما عن الكثير مما كتب عنه ، من خلال مؤرخين سينمائيين أمريكيين مثل **تيرى رامزى** فى كتابه « **مليون ليلة وليلة** » (١٩٢٦) **ولويس جاكوبز** فى كتابه « **نهضة الفيلم الأمريكى** » (١٩٣٣) . لقد كان وصف رامزى للفيلم يعتمد اما على الذاكرة أو على روايات بورتر نفسه ، وهى الرواية التى اعتمد عليها جاكوبز ايضا ، بالاضافة الى ما اقتبسه من كتب الدعاية لشركة اديسون ، وبعض الصور الفوتوغرافية للفيلم ، والتى توحى جميعها بأن بورتر استخدم التوليف المتوازى فى ذروة الفيلم الدرامية .

ان النسخة المتداولة حاليا والموجودة بقسم السينما فى متحف الفن الحديث ويطلق عليها « **نسخة التوليف المتقاطع** » **يبلغ طولها ٣٧٨ قدما** (يستغرق عرضها حوالى ٦ دقائق بعرض الفيلم بسرعة ١٦ صورة فى الثانية) تتألف من ٢٠ لقطة منفصلة ، تم توليفها من خلال المزج او القطع المباشر (يقول المؤرخون حاليا ان النسخة الأصلية تحتوى على تسع لقطات فقط) .

وتتابع اللقطات فى نسخة التوليف المتقاطع يتوالى على النحو التالى :

١ ــ رجل الاطفاء نائما يحلم بزوجته وطفله ، اللذين يظهران فى دائرة فى أعلى الجزء الأيمن من الشاشة ، وهو ما يطلق عليه (بالون الأحلام) .

٢ ــ لقطة قريبة لصندوق الانذار ويد مجهولة تجذب جرس الانذار . (لقد كانت تلك هى لقطة بورتر الأولى المكبرة التى تتكامل مع سياق السرد ، أما كل اللقطات الأخرى فى الفيلم فهى لقطات عامة) .

٣ ــ لقطة داخلية لمكان نوم رجال الاطفاء ، حيث نرى الرجال نائمين ثم يستيقظون بعد سماع صفارة الانذار ، ويرتدون ملابسهم ويهبطون سريعا على القضيب الرأسى للنزول فى حالة الطوارىء .

٤ ـ لقطة داخلية للطابق الأسفل من محطة الاطفاء . لا يظهر فيها جنود الاطفاء وهم يهبطون . ولكننا نشاهد العمال وهم يجهزون عربات الاطفاء التى تقودها الجياد ، ثم نرى أخيراً رجال الاطفاء وهم يتزحلقون هابطين فوق القضيب الرأسى ، بينما تندفع العربات الى يمين الشاشة . ومن الواضح أن هناك تداخلا زمنيا بين اللقطتين الثالثة والرابعة ، يسمح بوضوح السرد المكانى والزمانى .

٥ ـ لقطة خارجية لمبنى الاطفاء والأبواب تنفتح ، وتنطلق العربات فى تداخل زمنى آخر مع اللقطة السابقة . (بمعنى أن بورتر يعود بالزمن الى الوراء فى كل لقطة ليعيد تصـوير جزء مما رأينـاه فى اللقطة السـابقة) .

٦ ـ لقطة من الشارع وثمانى عربات تندفع من اليمين الى اليسار لتخترق حشـدا من الناس العابرين . (من الواضح انها لقطة من الأرشيف ؛ لاننا نرى سقوط الجليد فيها بينما لا يوجد أى اثر لذلك فى اللقطات الأخرى) .

٧ ـ لقطة من الشارع واربع عربات تمر من امام **الكاميرا ، التى تتحرك بحركة بانورامية لكى تتابع العربة الرابعة ، ثم تقف حركتها امام المنزل المشتعل .**

٨ ـ لقطة داخلية للمنزل : الأم والطفل فى غرفة علوية مليئة بالدخـان .

٩ ـ لقطة خارجية للمنزل : الأم تقترب من النافذة وتصرخ طالبة النجـدة .

١٠ ـ داخلى : الأم تنهار فوق سرير .

١١ ـ خارجى : رجل اطفاء يدخل من باب المنزل .

١٢ ـ داخل : رجل الاطفـاء نفسـه يقتحم الغرفة من باب على اليمين ويحطم النافذة (التى كانت مفتوحة فى اللقطتين التاسعة والحادية عشرة ومغلقة فى اللقطتين الثامنة والعاشرة) .

١٣ ـ خارجى : رجال الاطفاء يضعون سلما خشبيا أمام النافذة المكسـورة .

١٤ ـ داخلى : رجل الاطفاء يحمل المرأة على السلم الخشبى الذى يظهر من النافذة .

١٥ ــ خارجى : رجل الاطفاء والمرأة يهبطان فــوق الســلم الخشــبى .

١٦ ــ داخلى : رجل الاطفاء يدخل من النافذة ، فوق الســلم ويلتقط الطفل .

١٧ ــ خارجى : المرأة تصرخ فى جنون .

١٨ ــ داخلى : رجل الاطفاء يخرج من النافذة حاملا الطفل .

١٩ ــ خارجى : رجل الاطفاء يهبط السلم الخشبى ومعه الطفل الذى يعيده الى امه .

٢٠ ــ داخلى : رجال الاطفاء يدخلون الغرفة المشتعلة عبر النافذة ويطفئون النار بخرطوم من المياه .

لقد كانت تلك هى المرة الأولى التى تستخدم فيها السينما القطع المتبادل أو المتداخل لسبع لقطات داخلية وسبع لقطات خارجية لتصوير احداث تقع فى نفس اللحظة ، وهكذا كان بورتر هو أول من استطاع تحقيق اتساق سرد سينمائى غير مسبوق فى الوسائط الفنية الأخرى ، فليس هناك فن آخر يسمح بهذا الانتقال السريع بين أماكن الأحداث ومع ذلك يحافظ على تتابعها . (من الحق القول انه كان هنـاك نوع من التوليف المتوازى فى بعض الأعمال الفنية ، التى تنتمى الى أواخر القرن التاسع عشر ، مثل الميلودراما والرواية وعروض الفانوس الســحرى والقصص الصحفية المصورة) .

لكن هناك حاليا نسخة أخرى من فيلم « حياة رجل الاطفاء الامريكى » هى التى تحمل حق التوزيع الذى حصلت عليه شركة اديســـون عام ١٩٠٣ . **تبلغ « نسخة حق التوزيع » حوالى ٤٠٠ قدم** ، وفيهـا جميع اللقطات الداخلية (٨ و ١٠ و ١٢ و ١٤ و ١٦ و ١٨ و ٢٠) واللقطات الخارجية (٩ و ١١ و ١٥ و ١٧ و ١٩) . **ومن المدهش انه لا يوجد بينها اى توليف متقاطع على الاطلاق ، لهذا فان « نسخة حق التوزيع » تصور تسلسلا متصلا لعملية الانقاذ من الداخل ، ثم تصور العملية ذاتها من الخارج** ، وهو ما يتضمن عودة الى الوراء فى الزمن ، او كأنها اعادة لشريط الاحداث الكاملة من زاوية رؤية أخرى ، وهى الطريقة التى كان يستخدمها بورتر فى عديد من أفلامه المعاصرة مثل « **ماذا يصنعون فى المزرعة** » (أكتوبر ١٩٠٢) .

ان هذا يكشف عن أن جانبا من تاريخ السينما مايزال غامضا ، فمن المحتمل اذن أن بورتر لم يستخدم التوليف المتوازى كما كان ينسب

اليه المؤرخون ، ولكن الأرجح أن شركات الانتاج كانت تعيد توليف الأفلام المرة بعد المرة لترضى أذواق الجماهير

اننا نعلم اليوم ان صناع الأفلام الأوائل كانوا يعمدون الى تداخل الأحداث واعادتها احيانا ــ كما يتضح هنا وفى مشهد سقوط سفينة الفضاء فى «رحلة الى القمر» ــ لكى يحققوا علاقات مكانية وزمانية وسردية بين اللقطات ، ومع ذلك فان هذا التداخل قد يسمح بتوضيح العلاقات المكانية ، ولكنه يضفى تشوشا واضطرابا على العلاقات الزمانية . فعلى سبيل المثال ، وكما نرى فى « حياة رجل الاطفاء الأمريكى » لا نعرف أين كان رجال الاطفاء بين اللقطتين الثالثة والرابعة ، اذ رأيناهم يتزحلقون على القضيب الراسى ، ولكن بداية اللقطة التالية خلت منهم حتى ظهروا فى منتصفها ؟ كما أننا لا نعرف أيضا فى « رحلة الى القمر » لماذا بدا الصاروخ وهو يسقط مرتين ، مرة فى اللقطة التاسعة وأخرى فى العاشرة ؟ يمكن القول ان هذه الأسئلة لم تكن تحير مشاهدى هذه الأفلام وقت عرضها الأول ، فقد كانوا يألفون فى عروض الفانوس السحرى ، والقصص الصحفية المسلسلة المصورة ، الطريقة التى تعرض تسلسل الأحداث ــ حتى عن طريق الصور المتحركة ــ على أنها سلسلة من الصور الفوتوغرافية المستقلة ، حيث يشكل كل منها وحدة مستقلة بذاتها . وحتى لو تداخلت الأحداث من لقطة الى أخرى ، فان الأمر لم يكن يثير اهتمامهم طالما أن هناك تعاقبا سرديا مفترضا ، وحيث لم يكن ضروريا الاحساس بأن الزمن (يجب) أن يقفز الى الأمام مع كل قطع بين لقطة وأخرى ، لقد كان ما يهتمون به هو العلاقات المكانية كما اعتادوا عليها فى عروض الفانوس السحرى ، أما الزمان فلم يكن يعنى الا اضافة الحركة والصورة ، وسوف يمضى زمن طويل قبل أن يعتاد الجمهور على ما نسميه « توليف هوليوود الكلاسيكى » الذى يتطلب ضرورة الاستمرارية فى الحدث والزمان بين لقطة وأخرى ، وحيث يتولد المعنى من تعاقب اللقطات التى لم تعد وحدات مستقلة منفصلة .

لقد كان بورتر نفسه هو أول من خطا خطوة تجاه هذا الاكتشاف فى فيلم « سرقة القطار الكبرى » (ديسمبر ١٩٠٣) ، والذى لا توجد منه الا نسخة واحدة معترف بها ، ويقر الجميع أن هذا الفيلم هو أهم انجازاته . وعلى الرغم من أن المشاهد الداخلية للفيلم تم تصويرها فى استوديوهات اديسون فى مدينة نيويورك ، بينما تم تصوير المشاهد الخارجية بالقرب من معامل اديسون فى ولاية نيو جيرسى ، فان هذا الفيلم يعتبر أول الافلام « الويسترن » ، كما كان أول فيلم استغل العنف فى الجريمة المسلحة . ان ما يهمنا فى هذا الفيلم على أية حال هو تحقيق الاستمرارية الزمانية عن طريق التوليف ، فعلى الرغم من أنه لا يحتوى

على قطع متداخل داخل المشاهد ، فان بورتر يولف بينها دون استخدام المزج أو الاختفاء ، والأهم من ذلك هو أنه لا يتم تصوير الحدث الكامل فى كل منها بحيث يبدو مستقلا عن المشاهد الأخرى ، فقد كان ميلييس ، وبورتر أيضا فى أفلامه الأولى ، يصور المشهد المنفصل حتى يبلغ نهايته الدرامية ، وهكذا فان المشاهد تبدو وكأنها فصول فى احدى مسرحيات القرن التاسع عشر ، فليست هناك أية قفزات فى الحدث داخل المشهد . **ولكن بورتر اكتشف ان صانع الفيلم يمكنه فى الحقيقة انهاء المشهد قبل أن يبلغ نهايته الدرامية او المنطقية ، وأنه يمكن أن يقطع الى مشهد تال بعد أن يكون قد بدا بالفعل ، ان تلك الطريقة فى التوليف تحتوى على البذور الأولى للغة سينمائية سردية حقيقية ، لأنها لا تعتمد على «المشهد» على أنه الوحدة البنائية الأساسية لخلق المعنى فى السينما ، كما كان يفعل ميلييس ، كما لا ترى أن السينما هى الشريط السينمائى الذى يصور حدثا واحدا متصلا دون أى توليف ، على طريقة اديسون ولومير ، فتلك الطريقة الجديدة فى التوليف ترى ان « اللقطة » هى الوحدة البنائية الحقيقية كما أوضح جريفيث فيما بعد ، وكما طورتها هوليوود أيضا .**

قام بورتر بتأليف واخراج وتصوير وتوليف « سرقة القطار الكبرى » ، الذى كان طوله ٧٤٠ قدما (حوالى اثنتى عشرة دقيقة بسرعة ١٦ صورة فى الثانية) . ويتألف من أربع عشرة « لقطة » منفصلة لا تداخل بينها ، كل منها لا يصور حدثا دراميا مستقلا ، وما يربط بينها هو التوليف الذى يشكل منها « تتابعا » متسقا :

١ ــ لقطة داخلية لمكتب تليغراف السكك الحديدية : لصان يدخلان ويقيدان عامل التليغراف . بينما نرى من خلال النافذة القطار وهو قادم من بعيد .

٢ ــ برج المياه على شريط السكك الحديدية : لصان من نفس العصابة يتسللان فوق القطار اثناء تموينه بالمياه .

٣ ــ لقطة داخلية لعربة البريد فى القطار يقتحمها اللصان ويقتلان الساعى ويأخذان الأشياء الثمينة ويخرجان من العربة .

٤ ــ قاطرة الفحم فى كابينة القطار : اللصوص يقتلون عامل الفحم بعد معركة عنيفة ، ويلقون بجثته من القطار ، ويرغمون السائق على التوقف .

٥ ــ لقطة خارجية للقطار والسائق يفصل القاطرة عن العربات .

٦ ـ لقطة خارجيـة للقطار واللصوص يرغمون المسـافرين على الوقوف صفا واحدا على شريط السـكة الحديدية وتسـليم اشيائهم الثمينة ، مسافر يحاول الهرب **ويجرى فى اتجاه الكاميرا** ، لكن اللصوص يطلقون عليه الرصاص من ظهره .

٧ ـ اللصوص يتسلقون القاطرة ويفرون بالمسروقات .

٨ ـ اللصـوص يوقفون القاطرة على بعد أميال ، ويهربون الى الغابات ، **وتتابعهم الكاميرا بحركة راسية خفيفة** .

٩ ـ اللصوص يهبطون تلا ، ويعبرون نهرا ، ويمتطون صهوات جيادهم ، **والكاميرا تتابعهم فى حركة بانورامية افقية** .

١٠ ـ لقطة داخلية لمكتب التليغراف وابنة عامل التليغراف تصل لتفك قيده ، فيجرى ليعطى اشارة الانذار .

١١ ـ لقطة داخلية لصالة رقص يصل اليها عامل التليغراف ، حيث يقوم العمدة بتشكيل حملة لمطاردة اللصوص .

١٢ ـ لقطة لمطاردة الشرطة للصوص فوق الجياد ، الجميع يتحرك فى اتجاه الكاميرا ، **واحد اللصوص يلقى مصرعه عندما يقترب من مقدمة الـكادر** .

١٣ ـ لقطة للصوص وهم يفحصون بعد هربهم الاشياء المسروقة ولكن حملة المطاردة تنجح فى حصارهم وقتلهم جميعا .

١٤ ـ لقطة قريبة متوسطة **لزعيم العصابة وهو يطلق الرصاص تجاه الكاميرا (والمتفرجين ايضا) وهى اللقطة التى يذكر كتالوج شركة اديسون (انه يمكن استخدامها فى بداية الفيلم أو نهايته)** .

بالاضافة الى طريقة التوليف بين المشاهد او اللقطات قبل أن ينتهى الحدث لتحاشى اى تراكب زمنى ، فان فيلم « سرقة القطار الكبرى » يضيف ابتكارات ابداعية جديدة ، فعلى الرغم من أن المشاهد الداخلية تم تصويرها بطريقة ميلييس ، فان تصوير المشاهد الخارجية كان أكثر حيوية وديناميكية ، فان عديدا من اللقطـات على سـبيل المثـال قامت **باستغلال عمق الصورة** ، ففى اللقطة الرابعة تنظر الكاميرا الى الحدث من كابينة القيادة بينما نرى القطار نفسه من باب القاطرة وهو يسير فوق القضبان ، وفى اللقطة السادسة يتحرك ممثل بزاوية مائلة عبر الكادر مقتربا من الكاميرا ، بدلا من طريقة ميلييس المسرحية التقليدية ، التى كان يتحرك فيها الممثلون بشكل أفقى من جانب الكادر الى الجانب الآخر ، كما أن هناك **طريقة ابداعية فى استخدام الطبع المتعدد** ، فالقطار الذى

نراه قادما نحونا فى اللقطة الاولى من خلال نافذة مكتب التليغراف ، ليس فى الحقيقة الا طبعا مزدوجا للقطتين منفصلتين ، لكن الاهم من ذلك ان هناك لقطتين تستخدمان **الحركة البانورامية الراسية او الافقية للكاميرا** (اللقطتين الثامنة والتاسعة) • لقد كان هذا شيئا شـديد الصعوبة قبل اختراع تقنية تسمح للكاميرا بمثل هذه الحركة ، وان كان لها تقنية مشابهة فى التصوير الفوتوغرافى البانورامى ، وفى النهاية فان هناك **ايحاء بالتوليف المتوازى** ، الذى يذكرنا بنسخة القطع المتبادل لفيلم « حياة رجل الاطفاء الأمريكى » عندما يقطع بورتر من هروب اللصوص فى اللقطة التاسعة ليعود الى عامل التليغراف فى اللقطة العاشرة •

ومع ذلك ، وبصرف النظر عن هذه المزايا ، فـــان « سرقة القطار الكبرى » ليس فيلما عظيما ، فكل المشاهد الداخلية تم تصويرها بطريقة ميلييس المسرحية ، حيث يتحرك الممثلون من اليسار الى اليمين أو بالعكس عبر « منصة » الكادر ، وحيث تبدو ايماءات الممثلين مبالغا فيها • علاوة على ذلك ، فان بورتر لم يستخدم أبدا أكثر من زاوية كاميرا واحدة فى أى من هذه المشاهد ، كما أن اغلب لقطاته مثل لقطات ميلييس هى لقطات عامة تصور الممثلين من مسافة بعيدة نسبيا • من ناحية أخرى ، فان بناء استمرارية الحدث الدرامى من خلال ثلاث عشرة لقطة منفصـلة (ليس من بينها اللقطة القريبة فى نهاية الفيلم) **قد أظهر أن البناء السردى للسينما ليس مضطرا الى اتباع طريقة تتابع المشاهد فى المسرح التقليدى ، حيث ينبغى المحافظة على وحدة الزمان والمكان ، ولكن بورتر اكد على ان السينما يمكن ان تحقق البناء السردى • من خلال « اللقطات » التى يتم ترتيبها تبعا لقواعد سينمائية خالصة** • ان هذه القواعد هى التى قام **جريفيث** وآخرون فيما بعد بتطويرها ، ولكن بورتر هو الذى وضع يده على الحقيقة الجوهرية بأن **السرد السينمائى لا يعتمد على (علاقة الأشياء أو الممثلين داخل المشهد) كما يفعل المسرح والتصوير الفوتوغرافى ، ولكن على علاقة اللقطات بعضها بالبعض** • وكما سوف نرى فانها العلاقة شديدة الثراء التى تم استغلالها لتحقيق أفـلام مثل « **مولد أمة** » (١٩١٥) و « **المدرعة بوتمكن** » (١٩٢٥) •

لم يكن المتفرجون المعاصرون لبورتر يفهمون شيئا من ذلك ، ولكنهم أحبوا تلك الاثارة الدرامية التى خلقها توليف بورتر ، بالاضـــافة الى ما أسماه البعض حينذاك « مؤثراته الخاصة » مثل **تلوينه اليدوى للدخان باللونين الأصفر والبرتقالى فى مشاهد تبادل اطلاق النيران** ، لقد حقق فيلم « سرقة القطار الكبرى » نجاحا جماهيريا مذهلا ، حتى ان العديد من

صناع الأفلام فى جميع أنحاء العالم حاولوا تقليده ، كما انه استطاع تأسيس طريقة فى السرد السينمائى الواقعى ، بالمقارنة مع اسلوب ميلييس الخيالى ، وهو السرد الذى ما زال سائدا حتى اليوم ، بالاضافة الى ان **فيلم بورتر اصبح من حيث الطول وزمن العرض نموذجا للفترة طويلة لما يسمى « افلام البكرة الواحدة »** التى يتراوح عرضها بين عشر دقائق وست عشرة دقيقة ، (لقد كانت زيادة طول الفيلم وزمنه ذات علاقة وثيقة بضرورة تطوير اسلوبه السردى وتعقيده) . علاوة على ذلك ، فان فيلم بورتر استطاع أن ينجز ما لم يستطعه فيلم آخر قبل عام ١٩١٢ ، **باقناع المستثمرين بأن السينما مشروع اقتصادى مربح ، وهو ما أدى بالضرورة الى انتشار دور العرض فى أنحاء البلاد جميعها** (كان يطلق عليها « نيكل أوديون » ، حيث كانت تذكرة الدخول تقدر بنكلة أو خمسة سنتات) .

قام بورتر بعد نجاح فيلمه بانتاج واخراج أكثر من خمسين فيلما ، وهو ما يوضح قدرته على أن يروى قصصا سينمائية بنفس الطريقة التى أرسى قواعدها فى « سرقة القطار الكبرى » . لكنه من جانب آخر واصل الطريقة التقليدية فى السرد ، من خلال تراكب وتداخل الاحداث فى بعض أفلامه ، مثل « **مقصورة العم توم** » (١٩٠٣) الذى يمكن اعتباره مسرحية مصورة فى أربعة عشر تابلوها ، تربطها **عناوين وصفية (وقد يكون اول من استعمل مثل هذه العناوين)** ، كما كانت الخلفيات ملونة مع بعض الرقصات المثيرة . اما فيلم « **صاحب السوابق** » (١٩٠٤) و « **مجنون السرقة** » (١٩٠٥) فقد كانا ميلودراما عن الظلم الاجتماعى . اما أعمال بورتر الأخيرة فقد اتسمت ببراعة تقنية متواضعة ، وان تميز بعضها ببعض اللمحات الابداعية ، مثل **الاختيار الدقيق لزوايا الكاميرا وتطابقها من لقطة الى لقطة** فى فيلم « **مطاردة المجنون** » (١٩٠٤) واستخدام **الاضاءة الدرامية من مصدر ضوئى** واحد فى فيلم « **اللصوص السبعة** » (١٩٠٥) واستخدام **اللقطات البانورامية** كما فى فيلم « **القبعات البيضاء** » (١٩٠٥) ، وتجريب استخدام **التحريك** فى فيلم « **حلم عفريت التوست بالجبن** » (١٩٠٦) و « **الدب الدمية** » (١٩٠٧) .

لكن بورتر لم يستطع ان يتوائم مع الطرائق الجديدة فى انتاج الافلام التى فرضها اتساع نطاق دور العرض السينمائى ، التى اصبحت تجتذب منذ عام ١٩٠٧ اكثر من مليون متفرج كل يوم . لقد فرض ذلك التدفق الجماهيرى ، والاقبال على الافلام التى تحكى قصصا ، ان تقوم صناعة السينما بتعديل نظم الانتاج فيها ، وهو ما أدى بالضرورة الى خلق **نظام ادارى هرمى شديد الصرامة** ، وهو ما اضطر بورتر الى ان يترك

شركة اديسون ، ليؤسس شركته الخاصة التى اطلق عليها (ركس فيلم) ، والتى باعها عام ١٩١٢ ليلحق بشركة ادولف زوكور كمدير عام لشركة (ممثلى السينما المشهورين) ، حيث أشرف على الانتاج العام ، واخرج بعض الأفلام التقليدية الناجحة التى تشبه المسرحيات المصـــورة مثل « **سجين زندا** » (١٩١٣) و « **الكونت دى مونت كريستو** » (١٩١٣) و « **تس من بلاد العواصف** » (١٩١٤) و « **المدينة الخالدة** » (١٩١٥) ، حتى ترك صناعة السينما نهائيا عام ١٩١٦ · (لا يمكن اغفال أن بورتر رغم ابداعاته المحدودة فى الفترة الأخيرة ، قد قدم اسهامات فى التجريب فى تسجيل الصوت ، والتصوير السينمائى بالألوان ، والشاشة العريضة واحيانا بالبعد الثالث · كما انه استطاع ان يصنع آلة عرض دقيقة من نوع سيمبلكس التى كانت ابتكارا خالصا له ، واصبحت شائعة فى دور العرض حتى انهارت شركته الخاصة خلال الانهيار الاقتصـــادى عام ١٩٢٩) · لقد كان بورتر مثل ميلييس يملك عبقرية فى مجال السرد القصصى كانت ملائمة للجمهور آنذاك · واذا كنا ننظر اليوم بعين النقد الى التوليف الذى يضطر لتراكب الأحداث واعادتها ، فان تلك كانت هى الطريقة التى يستطيع بها الجمهور فى تلك الفترة أن يفهم القصص السـينمائية ·

ومن المفارقات أن اسهامات بورتر اكثر من اى سينمائى آخر كان لها الفضل الأكبر فى **انتشار دور العرض ذات السنتات الخمسة** ، فقبل انشائها (١٩٠٥ ـ ١٩٠٦) ، كانت العروض السينمائية تقام فى أماكن مختلفة مثل مسارح الفودفيل ومواقف العربات ومخازن المحلات وقاعات المحاضرات والكنائس والصالونات ، وكانت العروض السينمائية عبارة عن استراحات بين الفصول المسرحية ، وكانت مسارح الفودفيل فى المدن الكبرى تتنافس على استئجار هذه الأفلام ، بل ان بعضها استعار لنفسه اسماء سينمائية مثل سينماتوجراف وبيوجراف ، وعندما لم تكن السينما الا مجرد بدعة جديدة (١٨٩٥ ـ ١٨٩٧) ، كان اصحاب دور العرض المتخصصة الشهيرة هم صناع الأفلام انفسهم (مثل موليير) ، أو قريبو الصلة بشركات الانتاج (مثل **راف وجومون** وشركتهما **فيتاسكوب** التى كانت مرتبطة بشركة اديسون للتصنيع) ، ولقد كان الأمر يتطلب من شركة الانتاج أن تزود المسرح بعامل العرض ، وببرنامج قصير من الأفلام يتراوح بين ثمان وخمس عشرة دقيقة ، لقد كان هذا يعنى انه فى ذلك الوقت كانت صناعة السـينما وحدة واحدة ، فمنتجو الأفلام يقومون بالاشراف على العرض والتوزيع فى نفس الوقت ، ولكن بحلول عام ١٨٩٧ تغير هذا النظام ، عندما بدأ المنتجون يبيعون آلات العرض والأفلام لأصحاب دور العرض المتنقلة ، الذين كان عليهم أن يسافروا فى أنحاء

البلاد ليقدموا عروضهم · وهكذا **تم الانفصال بين صناعة الافلام وامتلاك حق العرض** ، للمرة الاولى فى تاريخ السينما ، واصبح لصاحب آلة العرض سيطرة كبيرة على الشكل الذى تقدم به الافلام للجمهور ، حيث انه كان مسئولا عن تنظيم عرض الأفلام القصيرة التى يشتريها من المنتجين **ليصنع منها برنامجا متسقا** ، يرضى به رغبات الجمهور ، كما امتدت مسئولياته لتقديم **وصف يقرؤه موظف خاص ليشرح للمتفرجين ما يرونه على الشاشة** ، بالاضافة **لمصاحبة موسيقية ومؤثرات صوتية** وهو ما يمكن اعتباره فى النهاية نوعا من **التوليف كان يقوم به اصحاب دور العرض بانفسهم** والذين يمكن اعتبارهم اول « مؤلفين للأفلام » (بنفس الطريقة التى يمكن بها اعتبار بورتر مخرجا بالمعنى المعاصر ، بعد ان تأسست صناعة السينما فى العقد الأول من القرن العشرين) ·

ومع ذلك فان ممارسة بيع الحقوق الكاملة للعرض ، التى كانت ملائمة لأصحاب دور العرض المتنقلة ، قد أصبحت أكثر ملاءمة لانشاء العديد من دور العرض المتخصصة ، **ونشأت مهنة جديدة هى مهنة الموزع** الذى يشترى نسخ الأفلام من المنتجين ، ويقوم بتأجيرها لدور العرض مقابل ٢٥٪ من ثمنها ، وفيما بعد اصبحت أسعار التأجير مناسبة لتكاليف الانتاج وعائد شباك التذاكر بالنسبة لكل فيلم على حدة ، **واصبحت صناعة السينما أكثر رسوخا مع التخصص فى الانتاج او التوزيع او العرض** ، لتضمن الربح لكل هذه النشاطات جميعا · فقد حصد الموزعون ثروات حقيقية بتأجير النسخة الواحدة للعديد من أصحاب دور العرض المرة بعد المرة ، كما أن أصحاب دور العرض وجدوا ان من الأضمن لهم ان يقدموا برامج متنوعة ، دون مخاطرة مالية ، ودون الاحتياج لرأس مال كبير ، كما ان المنتجين ازداد الطلب عليهم لصناعة المزيد من الأفلام ، لتلبية احتياجات دور العرض العديدة · (على سبيل المثال يذكر بعض المؤرخين انه بين نوفمبر ١٩٠٦ ومارس ١٩٠٧ اضطر المنتجون لزيادة الانتاج الاسبوعى للأفلام من ١٠ آلاف الى ٢٨ الف قدم ، ومع ذلك فقد كانت السوق تحتاج الى أكثر من ذلك) ·

لقد كان التأثير المباشر للتنامى السريع فى نظام التوزيع هو ازدهار انشاء دور العرض المتخصصة التى تضخم عددها فى الولايات المتحدة من اربع او خمس عام ١٩٠٤ ، الى ما بين ٨ آلاف و ١٠ آلاف عام ١٩٠٨ · وفى السابق كان هناك بعض دور العرض التى لم تستمر الا لشهور معدودة ، لتتحول الى نشاطات أخرى ، اما بعد رسوخ نظام التوزيع فقد أصبح مضمونا انشاء دور العرض ذات البنسات الخمسة · **كان اول « نيكل اوديون » من هذا النوع هو الذى افتتح فى بيتسبرج فى ١٩٠٥** ،

وانتشرت بعدها دور عرض مشابهة تقـدم عروضا من عشر الى ستين دقيقة من الأفلام القصيرة ، مقابل خمسة أو عشرة سنتات ، وكان ثمن التذكرة متناسبا مع المواد الترفيهية المصاحبة ، مثل عزف البيانو أو المقاعد الوثيرة • وعلى الرغم من أن دور العرض تلك كانت مرتبطة أصلا **بجمهور الطبقة العاملة** ، فانها اجتذبت **جمهور الطبقة الوسطى أيضا** في نهاية العقد ، وأصبحت مرتبطة في أذهان الناس بمشـــاهدة القصص السينمائية ، وأسست الطول التقليدى للأفلام ذات البكرة الواحدة التى تبلغ حوالى ألف قدم أو ١٦ دقيقة من العرض •

لقد كان هذا النظام الصـــناعى هو ما قاومه بورتر ورفضـــه فى النهاية • ولكنه قبل أن يترك شركة اديسون سنة ١٩٠٩ ، قدم شيئا كان بالمصادفة حيويا بالنسبة لتاريخ السينما ، حين صنع فيلمه الميلودرامى غير الشهير « **الانقاذ من عش النسر** » (١٩٠٨) ، والذى ظهر فيه **ممثل شاب يدعى ديفيد وارك جريفيث** فى أول دور للبطولة ، والذى كان بداية عمله السينمائى الذى استمر عشرين عاما تاليا ، وأسهم فى تطوير شكل سردى سينمائى أكثر نضجا • قبل أن يظهر جريفيث فى فيلم بورتر ، كان قد تنقل بين العديد من المهن المختلفة ، مثل القوميسيونجى والبائع الجوال ، ولكنه كان يريد أن يصبح كاتبا • وبعد سلسلة من القصص والمسرحيات الفاشلة ، قادته قدماه الى استديو اديســـون وهو يحمل سيناريو عن مسرحية فرنســـية من تأليف فيكتوريان ســـاردو تدعى « لاتوسكا » ، والذى رفضه بورتر لاحتوائه على العديد من المشاهد التى تتطلب أعدادا كبيرة من الكومبارس ، ولكنه عرض على جريفيث خمسة دولارات فى اليوم لكى يمثل فى أفلام تافهة من صنعه ، وعلى الرغم من الخجل الشديد الذى ظهر على جريفيث فى أدواره التمثيلية ، فانه لعب دور البطل فى فيلم « الانقاذ من عش النسر » ، للحطاب الذى ينقذ طفله الرضيع من فوق قمة جبل ، من بين أنيـــاب ومخـــالب نسر متوحش ، ويصاوعه حتى الموت • (**لقد كان هذا الصراع اشارة رمزية على رؤية جريفيث شديدة التبسيط والسذاجة للتجربة الانسانية ، كما قدمها فى أفلامه التالية كمخرج على أنها صراع عنيف بين قوة الظلام وقوة الضوء أو بين الشر والخير**) • وعندما ظهر هذا الفيلم على الشاشة فى بدايات عام ١٩٠٨ ، كان بورتر قد ترك دوره المهم فى صناعة السينما ، ولكن بعد أن تمت ولادة تقنيات السينما وتطورت لغتها السردية • **لقد كانت السينما على موعد مع أول فنان يقدم سردا ناضجا ، والذى سوف يساهم فى تطوير لغتها وتعقيدها والتسامى بها** •

السينما تغزو العالم (١٩٠٧ ـ ١٩١٣)

(أ) أمريكا : بدايات تأسيس صناعة السينما

بحلول عام ١٩٠٨ ، خرجت السينما من مجرد كونها مغامرة اقتصادية ، الى مصاف كونها صناعة رئيسية ومحترمة وذات نطاق واسع . ففى ذلك العام كانت قد تأسست عشرة آلاف دار عرض (نيكل أوديون) ، ومائة شركة للتوزيع عبر الولايات المتحدة ، كان يقوم بتزويدها بالأفلام عشرون شركة للانتاج السينمائى ، والتى كانت تقوم بصنع الأفلام بمعدل فيلم أو فيلمين من مقاس البكرة الواحدة لكل مخرج يعمل بها كل أسبوع . ولقد كان الموقف مشابها فى القارة الأوربية وبريطانيا . وعندما كان جريفيث قد دخل بالفعل حقل صناعة السينما ، كانت **الاستوديوهات ـ او « المصانع » التى تقوم بصنع الأفلام** فى العالم الغربى ـ تكاد تفى بصعوبة بمتطلبات الجمهور لأن يرى أفلاما جديدة ، علاوة على ذلك ، فقد اتسع الاهتمام الجماهيرى بالسينما كاختراع جديد عبر العالم كله ـ بصرف النظر عن نوعية الأفلام ذاتها ـ وذلك بفضل الشبكة العالمية لتوزيع وعرض الأفلام ، وعلى الرغم من أن اختراع المصباح الزئبقى ، الذى يوفر ضوءا قويا للتصوير دون حاجة لضوء الشمس ، قد شجع شركات عديدة لبناء استوديوهات منذ عام ١٩٠٣ ، فقد كان أغلب الأفلام يتم تصويرها فى ضوء الشمس خلال يوم واحد ، بميزانيات تتراوح بين ٢٠٠ و ٥٠٠ دولار ، كما كان أغلبها من نوع البكرة الواحدة ذات الألف قدم طولا ، والتى يتراوح زمن عرضها بين عشر وست عشرة دقيقة تبعا لسرعة العرض .

كان معظم هذه الأفلام يتم تصويرها بطريقة خط التجميع الآلى ، كما كانت تتبع طرائق السرد المسرحية التقليدية على طريقة أفلام ميلييس ،

واستخدام الأزمنة المتداخلة على طريقة بورتر ، مع استخدام خلفيات من الطبيعة ، كما كان من النادر أن يعاد تصوير أية لقطة.لذلك لم يكن غريبا أن الصناعة الوليدة ـ التى كانت تهتم أساسا بسرعة الانتاج وكميته ـ **لم تكن تعطى اهتماما كبيرا بالتجريب الابداعى** ٠ لقد كانت طريقة العمل تـدور على النحو الذى وصـفه **لويس جاكوبز** فى كتابه « **نهضـة الفيلم الأمريكى** » : « لقد كان الحدث الواحد يتم تجزيئه الى مشاهد ، يقوم صانع الفيلم بتصويرها **فى تعاقبها الزمنى** ٠ وكان عدد هذه المشاهد يتراوح بين سبعة وعشرة ، كل منها يبلغ ١٠٠ الى ١٥٠ قدما ، حتى لا يتجاوز طول الفيلم ١٠٠٠ قدم ،وهو نفسه طول الفيلم الخام المتاح ٠٠٠٠ ولقد فرض ازدياد الطلب على الانتاج وجود عدد أكبر من العاملين ، وتقسيما للعمل والمسـئوليات حتى تتحقق سرعة الانتاج ٠ وبحلول عام ١٩٠٨ ، أصبح الاخراج والتمثيل والتصـوير وكتابة السـيناريو والتحميض والطبع **تخصصـات منفصـلة متسـاوية فى اهميتها** ، وكان كل عامل من هؤلاء المتخصصين يعتبر نفسه جزءا من **مؤسسة صناعية كاملة** ، لم يكن لأى منهم الحق فى أن يرد اسمه فى التيترات ، **فلم يكونوا الا موظفين** ، وأى شهرة جماهيريـة لأى منهم سوف تعنى الحصول على أجر أكبر ، بل ان معظم المخرجين والممثلين والمصورين الذين دخلوا الى عالم صناعة الأفلام كان ينتابهم نوع من الخجل لارتباطهم بهذه الصناعـة ، أو كما لو أنهم اضطروا للعمل فيها لكسب العيش ، لذلك **لم يكن أى منهم يفكر فى السينما كفن له امكاناته الابداعية** » ٠

ان هذه الملاحظة الأخيرة التى ساقها جاكوبز شديدة الأهمية ، فقد كان صـانعو الأفلام الأوائل يشعرون بأنهم يصنعون نوعا من **التسـلية الرخيصة** ـ ولقد كانت تلك هى الحقيقة فعلا ـ لذلك فقد تأخر نمو فن السينما عقدا كاملا ٠ وكما يحدث دائما فى تاريخ فن السينما ، فان قواعد الانتاج الجماهيرى الصارمة ، وتلبية الاحتياج المتزايد لانتاج الأفلام ، قد تركت انطباعـا لدى صـانعى الأفلام بأنهم يمارسون عملا يوميا تافها ، وباستثناءات قليلة جدا ، فقد أدى ذلك الى قمع أى نوايا ابداعية أو تحرر فى الأفكار ، لم يكن هناك أية اثارة ثقافية أو ابداعية فى ذهن معظم صانعى الأفلام ، على عكس ما قد نتصور أحيانا عندما نفكر فى مولد فن السينما ، لأنه لم يكن أحد مهتما بالفعل بأن هناك فنا يولد ، لذلك ظلت صناعـة السينما بين عامى ١٩٠٣ و ١٩١٣ ، تدور فى حلقة مفرغة من **انتـاج افلام متواضعة متشابهة** ٠

ومع ذلك،فقد كان التنافس الاقتصادى بين شركات الانتاج المتصارعة عنيفا وقاسيا ، فعلى الرغم من أن **توماس اديسون** قد ادعى ملكيته لاختراع

كاميرا الصور المتحركة ، فان عديدا من الشركات كانت تستعمل آلات مشابهة دون أن تسدد له أية حقوق ، وكانت هناك المئات من القضايا المتبادلة بين اديسون ومنافسيه . ومن ناحية أخرى فقد توترت العلاقة بين الموزعين وأصحاب دور العرض ، فعندما كانت حقوق التوزيع وقوانينها ما تزال فى طور الاعداد والتكوين ، وحين لم تكن شركات الانتاج تهتم بالحصول على مثل هذه الحقوق لأفلامها ، فقد كان **الأغلب الأفلام نوعا من الملكية العامة ، وكانت ممارسة سرقة النسخ واعادة طبعها بشكل غير قانونى ممارسة عامة** (تماما مثل الكتب قبل عام ١٨٩٣) . من الناحية النظرية،فقد كانت شركات الانتاج تملك بالطبع أفلامها التى تنتجها — وحتى النسخ المقلدة منها بشكل غير قانونى — ولكن لم يكن هناك من الناحية العملية أية معايير مهنية تضمن لهذه الشركات الحصول على حقوقها .

ليس فى هذا ما يثيرنا ، لأن الأمر ذاته يتكرر فيما يحدث اليوم داخل سوق تسجيلات الفيديو والشرائط الصوتية . لقد كان الأمر يشبه **قانون البقاء للأقوى على طريقة داروين** ، حيث من يمتلك القوة هو الذى يمتلك الحق فى البقاء . وكانت الفترة بين ١٨٨٠ و ١٩٠٤ هى زمن « **البارونات اللصوص** » الكبار فى أمريكا ، ولم يكن غريبا أن تشهد تلك الفترة شخصا مثل **جوزيف مكاى** — أحد جواسيس اديسون — الذى كان متورطا فى فضائح كبيرة مع الشركات المنافسة ، وهى الفترة ذاتها التى شهدت اضطرابات دورية على أيدى رجال الشرطة والحرس الوطنى والجماعات العنصرية . وكما ينبغى لنا أن نتوقع ، **فقد كان من الضرورى أن تكون هناك محاولات مضنية لتحويل الصناعة الوليدة من حالة التنافس الفوضوى على طريقة رأسمالية « دعه يعمل » الى نظام أكثر عقلانية** .

ومن الغريب أن السبب فى هذا التحول تم على أيدى الجهتين الأكثر عداء للسينما : المؤسسات الدينية والأحزاب السياسية اليمينية ، اللتين اعتبرتا « الصور الحية » فى بدايتها مجرد بدعة لن يكتب لها أن تعيش طويلا . ولكن عندما تبين أن السينما ماضية فى طريقها لتصبح قوة اجتماعية واقتصادية كبيرة ، بدأت هذه المؤسسات فى الهجوم ، ففى بدايات عام ١٩٠٧ على سبيل المثال ، ظهرت افتتاحية صحيفة « شيكاجو تريبيون » المحافظة وواسعة الانتشار ، لتتهم « مسرح السنتات الخمسة » بأنه « يغازل » المشاعر الدنيا للأطفال وأنه اثم كامل الشروط ، وأضافت الصحيفة : « من الملائم أن نواجههم بالقمع على الفور . انه لا يمكن الدفاع عنهم فهم أشرار لا خير فيهم » . **لقد كانت القضية هى ذاتها القضية القديمة** .

التي تعود الى « جمهورية افلاطون » عن حق الدولة في الرقابة • ولكن حقيقة أن السينما هي وسيط جماهيري • ووسيلة تسلية ، بالاضافة الى كونها شكلا فنيا ــ ووسيطا يمكن أن يتجاوز اللغة ليحقق التواصل مباشرة مع الحواس ،من خلال تحريك صور فوتوغرافية لما يبدو أنه واقع حقيقي ــ تجعل المسألة أكثر تعقيدا من أى مسألة أخرى عرفتها الحضارة الغربية • (انها المشكلة التى ازدادت تعقيدا بسيطرة الصورة على ثقافتنا المعاصرة ، من خلال التليفزيون والفيديو والوسائط التكنولوجيـة الأخرى) • لم تنظر صحيفة « تريبيون »وحلفاؤها الى هذا التعقيد والعمق فى المشكلة ، فقد **ظل رجال الدين والوزراء ورجال الأعمـال والسياسيون فى امريكا كلهـا ينظرون الى السينما على انها مفسـدة لأخـلاق الشباب وتهـديد لأخلاقيات المجتمع ، ومع ذلك فقد كانت المسألة عندئذ ذات بعد اقتصادى أكثر من كونها قضية ايديولوجية • فلأن السينما قد اصبحت بين عشية وضحاها صناعة تسلية جماهيرية واسعة الانتشار ، كان هذا سببا فى التناقص الحاد للعـائدات المالية للكنائس وسارح الفودفيل فى أنحـاء امريكا** • لقد كان الموقف مشابها لما حدث عندما ظهر التليفزيون على نحو مفـاجىء ، ليصبح منافسـا رهيبا للسينما فى أواخر الاربعينيات ، ففى الحالتين فكرت المؤسسات القديمة فى فرض عقوبات اجتماعية واقتصادية على المؤسـسات الوليدة ، ولكن السينما مثلها مثل التليفزيون عاشت ، ولم يؤثر فيها محاولة لصق مثل هذه الاتهامات الأخلاقية بها •

شركة تسجيل حقوق الأفلام

أثارت اتهامات المحافظين شركات صـناعة الأفلام فى تلك الحرب العشواء ، وكان هذا سببا فى **اتحاد الشركات الكبرى تحت قيادة شركة بيوجراف اديسـون لتكوين رابطة لحماية صناعة السينما ، تحت اسم « شركة تسجيل حقوق الافلام » فى ١٨ ديسمبر ١٩٠٨** • (لقد كان من الضرورى على أية حال أن تقوم الشركات الصغرى بالاندماج لتكوين شركات أكبر ، لتظل قادرة على الاستمرار فى عالم الصناعة والتجارة) • ولكى تضمن استمرار سيطرتها على السوق ، قامت الشركات الأمريكية الكبرى لتوزيع الأفلام الأجنبية (اديسون ــ بيوجراف ــ ايسـاناى ــ كاليم ــ بوليسكوب ــ لوبين ــ ستار فيلم ــ الاخوان باتيه ــ أوبتيكال كلاين) ، بالمساهمة المشتركة فى تسجيل حقوق الأفلام وتقنيات صناعة السينما ، لهذا وقعت عقدا بالاحتكار مع **شركة ايستمان كوداك لتزويد السوق بالفيلم الخام** ، كما فكرت شركة تسجيل حقوق الأفلام ــ والتى عرفت باسم « اتحاد الصناعة » ــ **بالتحكم فى جميع مراحل صناعة الأفلام** ، من خلال

اصدار تراخيص لضمان الحصول على حقوق التوزيع والعرض • وبدون هذه التراخيص لم يكن مسموحا ببيع أو تداول الأجهزة السينمائية ، كما أن الفيلم الخام لا يمكن بيعه الا لمنتجين حاصلين على مثل هذه التراخيص • كما تم تحديد أسعار تأجير الأفلام وتحديد حصص استيراد الأفلام الأجنبية ، منعا للمنافسة مع الأفلام الأمريكية ، بالاضافة الى ضرورة حصول أصحاب دور العرض على تراخيص بذلك • كما شهد عام (١٩١٠) انشاء « **الشركة العامة للسينما** » **التى ضمت الموزعين المرخص لهم** ، وقد كان هذا هو العام الذى وصل فيه عدد المتفرجين فى الولايات المتحدة الى ٢٦ مليون شخص كل أسبوع • وعلى الرغم من أن **شركة تسجيل حقوق الأفلام تمثل احتكارا** واضحا فى الممارسة والنوايا ، فانها ساعدت على تأسيس صناعة السينما الأمريكية فى فترة شهدت نموا وتغيرا غير مسبوق، وذلك لأنها **ساهمت فى تحديد معايير العرض السينمائى ، وزادت من كفاءة التوزيع ووضعت نظما للأجور فى قطاعات السينما الثلاثة : الانتاج والتوزيع والعرض** • علاوة على ذلك ، ففى تلك الأيام التى لم يكن من الممكن فيها الحصول على صورة واضحة على الشاشة ، وتحقيق التزامن بين الكاميرات وآلة العرض ، فان منتجى الشركة صنعوا أفضل أفلام تحت هذه الظروف ، بسبب احتكارهم لأفضل الآلات ، وأجود أنواع الفيلم الخام • كانت أفلام الشركة ــ بشكل عام ــ جافة ولا يبدو فيها أثر ابداعى على مستوى السرد، لكنها كانت تضمن لمشاهديها درجة من الكفاءة التقنية، لم يكن يستطيع تحقيقها أو مجاراتها الا القليلون من منتجى هذه الفترة• لهذا السبب ، وبفضل « الشركة العامة للسينما » فى ضمان توزيع الأفلام داخل الأسواق الأمريكية ، فان عديدا من الموزعين الأجانب اضطروا للتعامل مع شركة حقوق الأفلام على الرغم منهم ، ولو كانت الأمور سارت على نفس الوتيرة ، فانه كان ممكنا لهذه الشركة أن تحتكر صناعة الفيلم احتكارا تاما فى الولايات المتحدة ، وفى قسم كبير من العالم الغربى ، مع حلول ١٩١١ أو ١٩١٢ ، لكن اتحاد الشركات المنتجة قاوم هذا الاحتكار من جانب الموزعين ودمره فى النهاية ليمهد الطريق لصناعة السينما كما نعرفها اليوم •

يمكننا القول ان « شركة حقوق الأفلام » ، وممارساتها العنيفة فى اقصاء أية منافسة ، كانت هى السبب أيضا فى تراجع نشاطات الشركة ، فمنذ البداية أبدى الموزعون المستقلون مقاومة لهذا الاحتكار (بلغ عددهم عام ١٩٠٩ حوالى عشرة موزعين أو أكثر) ، كما قاوم هذا الاحتكار أيضا أصحاب دور العرض ، الذين كان يبلغ عددهم بين ٢٠٠٠ و ٢٥٠٠ ، وقد اتحد هؤلاء معا فى يناير ١٩٠٩ ليكونوا **شركة خاصة**

بالتوزيع والعرض التى أطلق عليها « الاتحاد المستقل لحماية السينما » – والتى أعيد تنظيمها فى خريف هذا العام تحت اسم « التحالف الوطنى للسينما المستقلة » – والتى كانت تقدم الدعم المالى والقانونى ضد شركات الاحتكار . كما تأسست أيضا « **شركة توزيع وبيع الأفلام** » لتمارس دورا فعالا وقويا ضد الاحتكار منذ بداية تكوينها فى مايو ١٩١٠ – بعد ثلاثة أسابيع من التفكير فى « الشركة العامة للسينما » – وفى النهاية استطاعت هذه الشركة أن تقدم خدماتها لسبعة وأربعين مركزا للتوزيع والبيع فى ٢٧ مدينة . وطوال عامين تقريبا استطاع المستقلون أن يواصلوا مقاومتهم للاحتكار من خلال هذه الشركة ، التى انقسمت الى معسكرين متنافسين فى ربيع ١٩١٢ : « **شركة ميوتوال للسينما** » التى تقوم بالتوزيع لمنتجين مستقلين مثل « تان هاوزر » ، « جومون » ، «شركة تصنيع الفيلم الأمريكية» ، «اكلير» ، «سولاكس» ، «ماجستيك» ، «لوكس» ، و «كوميت» ، وذلك بمعدل حوالى ٢٠ فيلما من مقاس البكرة الواحدة كل أسبوع ، أما الشركة الثانية فكانت **شركة « يونيفرسال لتصنيع الفيلم »** التى كانت تقوم بالتوزيع « لشركة نيويورك للسينما » ، و «الشركة المستقلة للسينما» ، و «باورز» ، و «ركس» ، و «شامبيون» و «ريبابلك» ، و «نيستور» . ومن خلال محاكاة «شركة حقوق الأفلام» استطاع المستقلون منافسة شركات الاحتكار ، من خلال ربط عمليات الانتاج والتوزيع والعرض واصدار التراخيص ، لذلك استطاعوا الحصول على ٤٠٪ من سوق السينما الأمريكية . كانت أفلامهم ذات البكرة الواحدة من نفس النوعية السائدة فى تلك الأيام ، ولكن المستقلين الجدد فى عالم الصناعة مثل **وليم فوكس (١٨٧٩ – ١٩٥٢) صاحب شركة « نيويورك الكبرى » لتاجير الأفلام ، و ادولف زوكور (١٨٧٣ – ١٩٧٦) صاحب شركة « ممثلى السينما المشاهير »** ، سوف يمكنهما تحقيق ثورة فى عالم صناعة الأفلام ، عندما أصبح المنتج الأساسى لديهما هو فيلم طويل من بكرات متعددة ، وهو الأمر الذى جعل « شركة حقوق الأفلام » تزداد عنادا فى انتاج أفلام البكرة الواحدة على نحو متسرع ، مما كان يؤذن باحتضارها ويسرع بأفولها .

لقد تأسس طول الفيلم كبكرة واحدة على الاعتقاد بأن الجمهور لن يستطيع صبرا على أن يجلس ساكنا أطول من تلك الفترة ، ولقد كان حقيقيا بالطبع **أن أغلب مشاهدى السينما آنذاك كانوا من العمال غير المتعلمين ، وكان أغلبهم من المهاجرين الذين لا يتحدثون الانجليزية ، والذين لا يملكون القدرة على القراءة والكتابة** . ولكن الحقيقة العلمية تؤكد أنه ليست هناك علاقة بين وسائل المعرفة البصرية ووسائل المعرفة اللغوية ،

علاوة على ذلك ، فقد كانت هناك أشياء أخرى فى التجربة الادراكية الانسانية تتجاوز الفكرة السطحية عن ان مشاهدة السينما ليست الا عرض الأفلام فى حجرة مظلمة • لكن الأمر الأكثر أهمية هو أن النظام الكامل لشركة حقوق الأفلام ، والتراخيص التى كانت تصدرها ، تعتمدان اعتمادا صريحا على منع صناعة أو توزيع أفلام تتجاوز البكرة الواحدة • **ولأن المصادر الرئيسية لحواديت الأفلام الأولى كانت الروايات والمسرحيات فان الأفلام المقتبسة عنها تبدو نوعا من التشويه عندما تتحول الى فيلم لايتجاوز زمنه ١٥ دقيقة مثل فيلم « الملك لير » (١٩٠٩) ، و « العاصفة » (١٩١١) وخمس من روايات ديكنز وثلاث من أوبرات فاجنر وافلام مثل « الخطاب القرمزى » (١٩٠٩) و « دار الغرور » (١٩١١) و « بن هود » (١٩٠٧)** ، وذلك على الرغم من أن أغلب انتاج هذه الفترة تناول ايضا موضوعات جماهيرية • وعندما تم انتاج أفلام أكثر طولا ، مثل **الفيلم ذى البكرات الخمس « حياة موسى » (١٩٠٩) الذى أخرجه ستيوارت بلاكتون وفيلم « الايمان » (١٩١٠) ذى البكرتين من اخراج جريفيث** (كان المنتجان تابعين لشركة حقوق الأفلام وهما شركة فيتاجراف وبيوجراف) ، فان نظام التوزيع ظل على حاله ، فقد كانت الشركة تقوم بتأجير الفيلم لأصحاب دور العرض **بكرة كل اسبوع** ، مما أدى الى اثر فادح على احساس الجمهور باستمرارية الحدث فيها • وتى تمرد واضح على تلك الطريقة ، فان عديدا من **أصحاب دور العرض كانوا يحتفظون بالبكرات دون ارجاعها ليقوموا بعرضها فى حفلة واحدة** ، وهو ما أدى بشركة حقوق الأفلام الى توزيع الفيلم الثانى « لجريفيث » ذى البكرتين « **اينوش آردن** » (١٩١١) كفيلم واحد متكامل •

فجر الفيلم الروائى الطويل

اكتسب **الفيلم الروائى الطويل المكون من عدة بكرات** قبولا جماهيريا عاما عام (١٩١١) ، مع عرض فيلمين أوروبيين : «**الصليبيون**» ذى البكرات الأربع ، و « **جحيم دانتى** » ذى البكرات الخمس ، ولكن الفيلم الذى حقق نجاحا ساحقا كان **الفيلم الفرنسى « الملكة اليزابث »** (١٩١٢) من اخراج **ميركانتون** ، والذى يبلغ طوله ثلاث بكرات ونصفا ، وقامت ببطولته ممثلة المسرح الشهيرة « **سارة برنار** » وهو الفيلم الذى اقنع رجال صناعة السينما الأمريكية بنجاح عرض الأفلام الروائية الطويلة فى امريكا • كان فيلم « **الملكة اليزابث** » من انتاج شركة « الفيلم التاريخى » ، ولم يكن الا « مسرحية مصورة » بالمعنى الأسوأ للكلمة (كما سوف يتضح لاحقا عند مناقشة « أفلام الفن ») ، لكنه حقق نجاحا ماليا كبيرا للمستورد

ادولف زوكور ، حتى انه استطاع أن يؤسس **شركة « الممثلين المشهورين »** للانتاج ، من خلال عائداته من هذا الفيلم (ويقال انه كسب ٨٠ ألف دولار من خلال استثمار ١٨ ألف دولار فقط) .

تزايد انجذاب رجال صناعة السينما الأمريكية لانتاج الفيلم الروائي الطويل في ربيع (١٩١٣) ، عندما استطاع الفيلم الروائي الايطالي **«كوفاديس؟» (الى اين؟)** ، بيكراته التسع ومشاهده الضخمة ، تحقيق نجاح هائل داخل الأسواق الأمريكية . كان هذا الفيلم ، الذى أخرجه انريكو جواد زوني (١٨٧٦ - ١٩٤٩) ، يحتوى على مشاهد **حشود هائلة من الممثلين ، ومؤثرات خاصة مبهرة** ، جعلت الجمهور منجذبا تماما خلال فترة عرضه التى تزيد على ساعتين ، وأثبت للمنتجين الأمريكيين انه لا مجال للشك فى أن مستقبل السينما يكمن،فى جانب مهم منه ، فى الفيلم الروائى الطويل . **كما قام فيلم « كوفاديس ؟ » بتاسيس قاعدة مهمة غير مسبوقة ، فقد اقتصر عرضه الأول على دور العرض الفاخرة** وليس مسارح السنتات الخمسة (النيكل أوديون) ، وهى السياسة التى سوف يتبعها «جريفيث» فيما بعد فى أفلامه الطويلة . وهكذا اجتذب **جمهور جديد أكثر ثراء وثقافة** للسينما الأمريكية وهو الأمر الذى لم يتحقق منذ ولادة السينما . وكان النجاح العالمى لفيلم «كوفاديس؟» كبيرا ، الى درجة أنه جعل ايطاليا تضع يدها على قسم كبير من سوق السينما العالمية حتى اندلعت الحرب الأولى . وهكذا شهدت بدايات عام (١٩١٤) فيلما تاريخيا آخر من اثنتى عشرة بكرة ، حقق نجاح تجاريا هائلا ، وهو فيلم « **كابيريا** » من اخراج **جوفانى باسترونى** (١٨٨٣ - ١٩٥٩) . لقد سبق « كابيريا » ملاحم جريفيث العظيمة ، فى **استخدام الحركة الحرة للكاميرا ، والمناظر الضخمة المعقدة ، وطرائق السرد السينمائى ذات البناء المتماسك** . وفى الحقيقة ، انه من المحتمل أن **جريفيث** قد شاهد هذه الأفلام الايطالية ، أثناء صنعه لفيلم « **جوديث من بيتوليا** » (١٩١٣) « **ومولد أمة** » (١٩١٥) .

لقد تأثر قطاع كبير من جمهور السينما **بالأفلام الايطالية ذات المناظر الفخمة** ، وهو ما خلق سباقا محموما داخل صناعة السينما الأمريكية تجاه تقليدها ، فى تحد واضح للشكل المحافظ الذى لم تغيره « شركة حقوق الأفلام » فى انتاجها لأفلام من بكرة واحدة أو بكرتين . كانت هناك فى البداية صعوبات فى توزيع الأفلام الروائية الطويلة ، فبسبب تكاليف الانتاج العالية كان المنتجون يقاومون مثل هذا النوع من الأفلام ، لأنهم كانوا يضعون تسعيرة صارمة لسعر كل قدم من الفيلم . ولكن بحلول عام (١٩١٤) ، وبانشاء تحالف « موزعى الأفلام الأمريكيين » ، بدأ نظام جديد فى موائمة سعر تأجير الأفلام مع تكاليف الفيلم الخام وعوائد شباك

التذاكر ، (من الشركات الأولى التى تبنت هذا النظام « **باراماونت** » ، و « **وارنر** » و « **شركة الفيلم العالمية** ») ، وهو ما اقنع المنتجين فى النهاية بأن الأفلام الروائية الطويلة لها ميزات اقتصادية تتفوق بها على الأفلام القصيرة • وتعلم أصحاب دور العرض سريعا أن الأفلام الطويلة يمكن أن ترفع من سعر التذكرة ، وتحقق عددا أكبر من أسابيع العرض ، بالاضافة الى أن عرض فيلم واحد طويل يسهل طرائق الاعلانات الأقل تكلفة من البرامج التى تحتوى على عدة أفلام قصيرة • ومن الناحية الصناعية ، فقد وجد المنتجون أن استثمار رأسمال أكبر فى الأفلام الطويلة تقابله مبيعات أكبر للموزعين ، الذين كانوا بدورهم يريدون أنه ينالوا نصيبهم من الأرباح عند بيعهم الأفلام لدور العرض ، وهكذا **استطاعت صناعة السينما بنشاطاتها المختلفة ان تعيد تنظيم نفسها بسرعة بالتركيز على انتاج الافلام الطويلة،التى مازال ينظر لها الجمهور حتى اليوم على أنها السلعة الرئيسية فى عالم صناعة الأفلام •**

كان الفيلم الروائى (المتعارف عليه آنذاك باحتوائه ٤ بكرات او اكثر) سببا فى أن تصبح السينما **فنا محترما من وجهة نظر الطبقة المتوسطة** ، لأنها استطاعت أن تقدم شكلا فنيا مشابها لذلك الذى يقدمه المسرح التقليدى ، وصالحا لاقتباس المسرحيات والروايات التى تثير اهتمام الطبقة المتوسطة • وفى الفترة السابقة ، كانت شركات الانتاج خلال العقد الأول من القرن تنظر لنفسها على أنها تقوم بتصنيع تسلية رخيصة لجمهور واسع غير متعلم، بل ان « شركة حقوق الأفلام » قد وضعت لهذا المفهوم فى صناعة الأفلام نظاما صارما خلال السنوات الخمس التى سيطرت فيها على الصناعة ، وهكذا لم يجد جمهور الطبقة المتوسطة فى تلك الأفلام القصيرة ما كان يطمح الى أن يراه على الشاشة ، لذلك فانه فضل أن يبقى فى المنزل ليقرأ أو كان يذهب للمسرح ، وهو الأمر الذى استشعر خطره مخرجون قلائل دخلوا آنذاك الى عالم صناعة الأفلام ــ من اهمهم جريفيث ــ كانوا ينظرون الى الوسيط الفنى الجديد على أنه وسيلة جادة للتعبير الفنى، لذلك **كان بزوغ الفيلم الروائى الطويل شبيها بانفتاح جديد امام امكانات طرائق السرد السينمائى الأكثر تعقيدا** ، كما أتاح لصناع الأفلام وسيلة لتحقيق أعمال فنية جادة ، لذلك كانت الأفلام الروائية الطويلة سببا فى أن تكسب السينما على مستوى الكم والكيف معا • وعلى الرغم من أن الأفلام الطويلة كانت تحتاج الى زمن أطول ، وميزانية أضخم ، وعناية أكبر من الأفلام القصيرة ذات البكرة أو البكرتين، فان نجاحها جماهيريا فيلما بعد فيلم قد أتاح لصناعة السينما تأسيس

معايير تقنية جديدة ، ونظم للانتاج أكثر احكاما ، لتصبح تلك هى ميدان المنافسة الرئيسى فى مجال صناعة السينما •

فمن اجل تحقيق التــلاؤم مع الشــكل الجديد للأفلام ، والنوعية الجديدة للجمهور ، كان من الضرورى أن ينتشر **نوع جديد من دور العرض السينمائية** فى كل أنحاء البلاد ، كان أولها هو سينما « ستراند » ذات الثلاثة آلاف والثلاثمائة كرسى،التى أنشاها ميتشل ل٠ماركس فى قلب منطقة برود واى فى مانهاتن عــام (١٩١٤) ، ولم يعد مألوفــا تحويل المخازن والبدرومات الى دور عرض ذات مقاعد خشبية ، فقد كانت دور العرض الجــديدة تجسيدا لما يسمى « **قصور الأحلام** » **الضخمة والفخمة** التى سيطرت عليها ستوديوهات هوليوود الكبرى فى العشرينيات • لقد كانت سينما « ستراند » على سبيل المثال تحتوى على مستويين لجلوس المتفرجين ، ومدخل من الرخام ، والستائر ، وثريات البلور ، والسجاجيد الناعمة ، والعديد من الغرف الصغيرة لجلوس العائلات ، ومكان لأوركسترا من ثلاثين عازفا ، وآلة أورغن شديدة الضخامة ـ كل ذلك مقابل سعر التــذكرة الذى كان مرتفعــا آنذاك ، اذ كان يبلغ ثمنه خمسة وعشرين سنتا • وبسبب تلك الفخامة فقد كان على دور العرض الفاخرة أن تقدم عروضا لأفلام روائية تجذب الجماهير لكى تحقق دخلا مناسبا • وبحلول عام (١٩١٦) كان هناك ما يزيد على واحد وعشرين ألفا من دور العرض الضخمة فى أنحاء أمريكا ، وكان ذلك ايذانا بنهاية عصر دور العرض ذات السنتات الخمســة (نيكل اوديون) ، وبداية نظام استوديو هوليوود •

بزوغ نظــــام النجــــوم

كانت محاولة « شركة حقوق الأفلام » لاحتكار صناعة السينما ، من خلال تسجيل حقوق الانتاج والتوزيع وتراخيص العرض ، تقوم على نفس الأسس التى تشبه تجربة اديسون مع الفونوجراف • لذلك فقد فشلت فى التنبؤ بالانتشار الهائل ، واتساع نطاق سوق الأفلام ، خاصة مع تزايد مقاومة المستقلين ، ومع الامكانات الجديدة الضخمة التى أتاحها الفيلم الروائى الطويل • لكن هناك أيضا جانبا آخر من صناعة السينما أساءت شركة حقوق الأفلام تقدير قوته وأهميته فى وضع سياســـات التسويق ، وهو « **نظام النجوم** » الذى كان شـبيها بالنظام الموجود فى عالم صناعة المسرح ، ويتضمن خلق واستغلال الشهرة الجماهيرية للممثلين الرئيسيين ـ أو النجوم ـ لتحقيق ازدياد الطلب على الأفلام • لقد كان منتجو « شركة حقوق الأفلام » يخافون فى البداية من استخدام الأسماء

الحقيقية للممثلين والممثلات والمخرجين ، وذكرها فى نشرات أو اعلانات الأفلام ، لأن ذلك قد يحقق لهم شهرة جماهيرية تشجعهم على طلب زيادة أجورهم · لهذا السبب فقد كان أكثر الممثلين والممثلات شهرة معروفين لدى الجماهير باسماء الشخصيات التى يقومون بتمثيلها فى الأفلام ، (لقد كان اسم مارى بيكفورد هو مارى الصغيرة) ، أو ربما ايضا باسماء الشركات التى يظهرون فى افلامها ، (فقد كانت فلورانس لورانس معروفة باسم « فتاة بيوجراف ») ، على الرغم من أن المنتجين كانوا يتلقون طوفانا هائلا من طلب المعلومات حول ممثليهم الرئيسيين ، ومع ذلك فقد ظهرت فى عام (١٩٠٩) مقالات حول شخصيات مثل « بن توربن » و « برل وايت » و « مارى بيكفورد » فى العديد من الصحف المهتمة بالسينما · كما قام المنتج « كارل لايمل » (١٨٧٦ - ١٩٣٩) عام (١٩١٠) باجتذاب « فلورانس لورانس » من « شركة بيوجراف » الى « الشركة المستقلة للأفلام » ، واستطاع من خلال مغامرات سينمائية ناجحة ان يحقق لها اول نجومية عالية فى عالم صناعة السينما ·

فبعد التعاقد معها مباشرة قام « لايمل » بتوزيع تقارير صحفية لا تحمل توقيعا ، تشيع خبر موتها مستخدما اسمها الحقيقى للمرة الأولى، ليبدأ بعدها فى حملة اعلانية واسعة الانتشار لنفى تلك القصة على أنها « كذبة سوداء » أطلقتها « شركة حقوق الأفلام » لكى تغطى على حقيقة ان « فلورانس لورانس » قد انتقلت الى « الشركة المستقلة » ، ولكى يزيد الأمر تاكيدا فان « لايمل » وعد بان يقوم « كنج باجوت » الممثل الاول فى الشركة (كانت تلك هى المرة الأولى أيضا التى يظهر فيها اسمه الحقيقى فى الدعاية) سوف يرافق الآنسة لورانس الى سانت لويس لحضور افتتاح أول افلامهما للشركة المستقلة · ولقد كاد يحدث ما يشبه الشغب عندما احتشد نصف سكان المدينة فى محطة القطار ، ليحظوا برؤية « فتاة بيوجراف » السابقة وهى ما تزال على قيد الحياة · وكان هذا هو الميلاد الأول لنظام النجوم · ولقد اثبتت طريقة « لايمل » فى الدعاية للممثلين مثل «فلورانس لورانس» و «كينج باجوت» نجاحا كبيرا ، حتى ان المنتجين المستقلين سرعان ما وضعوا سياسات مشابهة للدعاية لنجومهم ، بل ان « شركة حقوق الأفلام » بدأت أيضا فى استخدام نفس الطريقة من الدعاية، على الرغم من أنها لم تنجح فى الاثارة التى حققها منافسوها · وبحلول عام (١٩١١) كانت شركات« فيتاجراف » ، و « لوبين » ، و « كاليم » قد بدأت بالفعل فى الدعاية لممثليها ، أما شركة « بيوجراف » فقد أبدت مقاومة لتلك الطريقة لفترة طويلة ، لكنها انتهت للرضوخ فى عام (١٩١٣)، وبدأت فى اعلان اسماء ممثليها ومخرجها الرئيسى د· و· جريفيث الذى

سوف يحقق شهرة كبيرة فى الأعوام التالية.وهكذا قامت شركات الانتاج على نحو مفاجىء باغراق الجمهور بوسائل الدعاية المختلفة ، من الصور الفوتوجرافية والصور الحائطية وبطاقات البريد ومجلات السينما ، التى تقوم جميعها بترويج صور النجوم المحبوبين ، وسرعان ما بدأت النجومية فى اكتساب أبعاد أسطورية ، سوف تصبح فيما بعد هى القاعدة الأساسية للانتاج السينمائى الأمريكى طوال خمسين عاما .

الاتجاه الى « هوليوود »

كان المسرح الرئيسى الذى دارت عليه أحداث تلك الخمسين عاما هو احدى ضواحى لوس انجلوس (لم تكن آنذاك الا مدينة صناعية صغيرة) ، وهى الضاحية المعروفة باسم **هوليوود** ، وذلك لأن حركة هجرة جماعية لشركات الانتاج بدأت من الشرق الى الغرب ما بين عامى (١٩٠٧ و ١٩١٣). وربما لا تبدو لنا واضحة تماما تلك الأسباب التى دعت صناعة متكاملة على الشاطىء الشرقى لكى تتحرك بشكل كامل الى كاليفورنيا الجنوبية خلال تلك السنوات ، ومع ذلك فانه يمكن لنا أن نعطى الخطوط العامة لتلك الظاهرة على نحو واضح ، ففى الفترة التى شهدت الانتشار الواسع لدور عرض « النيكل أوديون » ، كان ضروريا العمل على تزويد هذه الدور بعشرين أو ثلاثين فيلما جديدا كل أسبوع ، وهو ما فرض أن يتم الانتاج من خلال برنامج سنوى موضوع سلفا ، وهى البرامج التى لم يكن متاحا تنفيذها ـ حيث كان التصوير يتم فى مواقع خارجية ومن خلال ضوء الشمس المتاح ـ فى الأحياء المجاورة **لنيويورك أو شيكاجو ، حيث بدأت صناعة السينما قريبة من المجال الذى يمكن لها فيه الاستفادة من خبرة رجال المسرح والفنيين العاملين فيه** ، لهذا فان بعض شركات الانتاج بدأت منذ عام (١٩٠٧) فى البحث خلال فترات الشتاء عن مناطق أكثر دفئا لكى تستمر فى تنفيذ برامجها على مدار العام . وسرعان ما تكشف للمنتجين أنهم يحتاجون **مركزا صناعيا جديدا يتميز بالطقس الدافىء المعتدل ، والتنوع فى المناظر الطبيعية ، وببعض المزايا الأخرى** مثل امكانية الحصول على ممثلين مناسبين . ولقد قامت بعض شركات الانتاج ببعض محاولات للتصوير فى مواقع مختلفة مثل فلوريدا أو تكساس أو نيو مكسيكو ، وحتى فى كوبا ، ولكن **نهاية المطاف لصناعة السينما الأمريكية كانت هوليوود** . ومن المعتقد أن ابتعاد كاليفورنيا الجنوبية عن سلطة « شركة حقوق الفيلم » واحتكاراتها التى تتركز فى نيويورك ، واقتراب كاليفورنيا الجنوبية من الحدود المكسيكية ، كانا السبب فى أن المنتجين المستقلين نظروا الى هذه المنطقة على أنها ملاذ مناسب لعملهم ،

ولكن الشركات الأعضاء فى « شركة حقوق الانتاج » مثل « سيليج » ، و « كاليم » و « بيوجراف » و « ايسانای » كانت بدورها قد أسست مراكز لها فى المنطقة ذاتها للميزات التى سبق ذكرها (يقدر مكتب استطلاع الطقس فى الولايات المتحدة أن الأيام المشمسة فى تلك المنطقة تبلغ حوالى ٣٢٠ يوما كل عام ، لذلك فان من الممكن استخدام المنطقة لكل **أنواع التصوير حتى التصوير الداخل ، الذى يمكن تحقيقه فى الأماكن المفتوحة باستخدام ستائر رقيقة توضع فوق موضع التصوير لكى تخفى الظلال)** ، بالاضافة الى تلك الطبيعة المتنوعة الموجودة فى دائرة قطرها ٥٠ ميلا حول هوليوود ، والتى تشمل الجبال والأودية والبحيرات والغابات وسواحل البحر والصحراء ، حتى انه يمكن تصوير مشهد يفترض أن يدور فى البحر المتوسط بالعثور على منطقة مشابهة على ساحل المحيط الهادى • كما أن حديقة جريفيث يمكن أن تقوم مقام غابات الألب بوسط أوربا • ومن العناصر التى جذبت صناعة السينما الامريكية الى لوس انجلوس هو أنها **كانت تضم مركزا للمسرحيين المحترفين ، ولانخفاض الضرائب بها ، ولوجود الأرض ، والأيدى العاملة الرخيصة** مما سهل على شركات الانتاج الوافدة أن تشترى عشرات الآلاف من الافدنة بسعر مناسب لاقامة الاستوديوهات الخاصة بها - وبين عامى ١٩٠٨ و ١٩١٢ ، انتقل العديد من المنتجين المستقلين للاستقرار نهائيا فى هوليوود ، كما أن بعض الشركات التى تشملها « شركة حقوق الأفلام » بدأت فى تطوير افلامها هناك ، على أساس موسمى ، فعلى سبيل المثال ، قام جريفيث لأول مرة باصطحاب طاقم من « شركة بيوجراف » ، ليتجه غربا فى شتاء ١٩١٠ ، واستمر على هذا المنوال كل عام ، حتى ترك « شركة بيوجراف » فى عام ١٩١٣ ليعمل على مدار العام فى كاليفورنيا الجنوبية مع شركة « ميوتوال » المستقلة •

اعادة تنظيم الصناعة وتزايد دور مديرى الاستوديوهات

بحلول عام ١٩١٥ ، كان هناك ما يقرب من خمسة عشر الفا من العاملين فى صناعة السينما فى هوليوود ، كما تركز فيها حوالى ٦٠٪ من اجمالى صناعة السينما الأمريكية ، وقد ذكرت « مجلة فارایاتی » خلال ذلك العام أن رأس المال المستثمر قد تجاوز ٥٠٠ مليون دولار - ولأن « شركة حقوق الأفلام » لم يكن لديها الا خبرة ضعيفة بعالم الصناعة والتجارة ، فقد توقفت جزئيا عن الانتاج منذ عام ١٩١٤ ، لتنحل نهائيا عام ١٩١٨ ، كنتيجة لتطبيق **قانون منع الاحتكار** ، الذى وضعته حكومة الرئيس ويلسون عام ١٩١٢ ، لذلك برز دور المستقلين فى امتلاك شركات

الانتاج الكبرى ، وتدفقت لديهم الأموال بفضل تحولهم لانتاج الأفلام الروائيـة الطويلة ، مثل شركة « **لاسكى والممثلين المشهورين** » (التى أصبحت شركة « **باراماونت** » عام ١٩٣٥) ، وشركة « **باراماونت للتوزيع**» عام ١٩١٦ ، وشركة أفلام « **يونيفرسال** » التى أسسها « كارل لايمل » عام ١٩١٢ ، بدمـج شركات « المسـتقلة » و « باوارز » و « ركس » و « شامبيون » و « بيزون » ، كما تأسست شركة أفلام « **جولدوين** » عام ١٩١٦ على يد صـامويل « جولدفيش » ، الذى أصبح اسمه فيما بعد « صامويل جولدوين ») بالاشتراك مع « آرشيبالد سيلوين » ، كما قام « لويس ب · **ماير** » بتأسيس شركة أفلام « **مترو** » عام ١٩١٥ وشركة أخرى تحمل اسمه عام ١٩١٧ ، وتأسست شركة أفلام « **فوكس** » (التى أصبح اسمها عام ١٩٣٥ « **فوكس للقرن العشرين** ») على يد « وليم فوكس » عام ١٩١٥ · وبعد الحرب العالمية الأولى تأسست شركة أخرى مثل « **ليو** » (وهى المؤسسة الأم لشركة « م·ج·م· » التى نشأت باتحاد « مترو » و « جولدوين » و « ماير » عام ١٩٢٤) · كما قامت شركة أخرى تقدم تسهيلات الانتاج مثل « **الشركة الوطنية الأولى للأفـلام** » عام ١٩٢٢ ، وشركة « **اخـوان وارنر** » (هارى والبرت وجـاك وسـام) عام ١٩٢٣ ، وشركة « **افلام كولومبيا** » التى تأسست عام ١٩٢٤ على يد هارى وجاك كون · لقد كانت هذه المؤسسات ــ كما توضح أسماؤها ــ **هى العمود الفقرى** لنظام الاستوديو فى هوليوود ، كما تميز القائمون على العمل بها بخصائص مشتركة مهمة · فأولا وقبل كل شيء ، كانوا قادمين من صناعة السينما كموزعين وأصـحاب دور عرض ، قاوموا فيما مضى احتكار الشركات القديمة ، وتبشوا باظافرهم طريقهم نحو القمة من خلال عبقريتهم فى الاستغلال الاقتصادى خلال فترة ما بعد ازدهار الأفـلام الروائيـة الطويلة ، ومن خلال دمج شركات الانتاج وتأسيس شركة قومية للتوزيع ، وبامتلاك سلسلة طويلة من دور العرض فى كل انحاء أمريكا · **لقد كانت رؤيتهم لصناعة السـينما تدور حول نمـوذج تجارة التجزئة** ، بل لقد كان أغلبهم فى الأصل تجارا صغارا قاموا بالدخول لعالم صناعة السينما خلال العقد الأول لهذه الصناعة ، حين لم تكن هناك قواعد تنظمها ، وحين كانت الرغبة الوحيدة للعاملين بها هى تحقيق الربح السريع ، لكنهم **تحولوا من كونهم أصحاب دور العرض ذات البنسات الخمسة،لكى يصبحوا « صناعا » لأفلامهم ، ثم منتجين موزعين ، وأخيرا أصبحوا يمتلكون ويديرون استوديوهات هوليوود** ·

لم تكن محض مصـادفة أن يكون هؤلاء جميعا من الجيـل الأول لمهاجرين يهود ، لم يحصل أغلبهم على تعليم رسمى ، بينما كان الجمهور

في الغالبية الساحقة منه مؤلفا من البروتستانت والكاثوليك . لقد اصبحت تلك المسألة قضية مثارة خلال العشرينيات عندما أصبحت الأفلام وسيلة اتصال جماهيرية ، وجزءا من حياة كل مواطن أمريكي ، وعندما اصبحت هوليوود هي المتعهد الرئيسي لتصدير الثقافة الى العالم . (على سبيل المثال فان « وليم فوكس » كان يقوم بنفسه بمراجعة كل صغيرة وكبيرة في الأفلام التي ينتجها ، حتى انه كان يقوم بتصحيح واعادة كتابة كل كلمة يحتويها الفيلم ، ومن المصادفات الساخرة أن « فوكس » قد توقف عن الدراسة في سن الحادية عشرة ليبحث عن عمل ، ويساعد عائلته الكبيرة) . كان عام ١٩١٤ حاسما بالنسبة لصناعة السينما الأمريكية ، فقد تحقق انتصار الفيلم الطويل على افلام البكرة الواحدة أو البكرتين ، التي لم تعد موجودة الا في افلام التحريك أو الجرائد السينمائية وبعض مسلسلات الأفلام . (سوف تدور الدائرة لتنتصر الأفلام القصيرة مرة أخرى ، عندما يظهر عباقرة السينما الكوميدية ، كما سوف نشير في الفصل السادس) . لقد تزامن ذلك مع الازدهار الاقتصادي في أمريكا بسبب اندلاع الحرب في أوربا ، واذا كانت التكاليف قد زادت فان الأرباح زادت أيضا ، لتنمو الصناعة في كل الاتجاهات ، ولتشهد ثراء البعض واقلاس البعض الآخر . لقد استطاعت بعض الشركات — ومن اهمها « باراماونت » التي كانت تؤمن بالمستقبل — أن تصبح أكثر ازدهارا وقوة ، أما الشركات الأخرى التي ظلت محصورة في انتاج الأفلام القصيرة ، فقد انتهت الى الانهيار ، مثل شركات كانت رائدة فيما مضى من الزمن ، والتي كانت تعمل تحت ادارة « شركة حقوق الأفلام » ، بينما اتحدت شركات اخرى لتبدي المقاومة لفترة قصيرة من الزمن ، مثل شركة « افلام المثلث » التي ضمت « ميوتوال » و « ريلايانس » و « كيستون » ، التي عمل من خلال ثلاثة من أهم المخرجين الأمريكيين : « د. و. جريفيث » ، و « توماس هـ. اينس » ، و « ماك سينيت » ، (وسوف نتناول افلامهم تفصيلا في الفصلين الخامس والسادس) أما شركات « باراماونت » و « يونيفرسال » و « فوكس » ، فقد بدأت في انتاج افلام طويلة على نحو غير مسبوق ، وكما يذكر المؤرخ جاكوبز ، فان شركة « باراموتت » وحدها كانت تقوم عام ١٩١٥ بانتاج وتوزيع ثلاثة أو اربعة افلام روائية طويلة كل أسبوع ، ليتم عرضها في خمسة آلاف دار للعرض في جميع انحاء أمريكا .

نتيجة لهذا الاتساع الهائل في سوق الأفلام الروائية الطويلة ، فان تغيرات جذرية قد حدثت على هيكل ونطاق صناعة السينما ، فقد ازدادت أجور النجوم وكتاب السيناريو ، كما ارتفعت تكاليف الانتاج

مما كان يتراوح بين ٥٠٠ والف دولار للفيلم الى حوالى اثنى عشر الفا أو عشرين ألفا من الدولارات ، وهى الأرقام التى زادت ثلاثة اضعاف فى سنوات ما بعد الحرب . **لكن الارباح كانت مضمونة ايضا** ، من خلال الترويج الدعائى لنظام النجوم ، أو من خلال الاعلان على نطاق واسع ، لخلق اهتمام متزايد لدى الجماهير لمشاهدة الأفلام ، لكن المنتجين ظلوا يبحثون عن وسائل لمضاعفة الارباح ، باستثماراتهم الكبيرة من خلال خلق نظام للتوزيع يتسع ليشمل جميع أنحاء الولايات المتحدة . ولقد كان « أدولف زوكور » كعادته هو الذى مهد هذا الطريق .

النزاع حول نظام البيع بالجملة وامتلاك دور العرض

قام « **زوكور** » عام (١٩١٦) بدمج « شركة الممثلين المشهورين » التى يملكها ، مع « شركة باراماونت للتوزيع » ، واثنتى عشرة شركة صغيرة أخرى ، ليكون « شركة لاسكى والممثلين المشهورين » (التى عرفت فيما بعد بشركة باراماونت) ، التى سرعان ما فرضت سيطرتها على صناعة السينما بابتكار طريقة « البيع بالجملة » ، وهو النظام الذى **يجبر اصحاب دور العرض على قبول افلام الشركة المنتجة بمجموعات كبيرة أو بالجملة** ، بفرض أن الأفلام تحمل أسماء نجوم مشهورين ، على أن يتم هذا البيع **مقدما وقبل البدء فعليا فى عملية الانتاج** . ان هذه الطريقة من التوزيع ، التى يمكن تلخيصها فى عبارة « **الكل أو لا شىء** » ، تنحاز بالطبع لصالح المنتج ، الذى كان يضمن دائما منفذا لبيع أفلامه ، بصرف النظر عن جودتها ، لذلك سارعت جميع شركات الانتاج لاتباع نفس السياسة . وفى خلال عام ، بدأ هذا النظام فى أن يظهر عيوبه ، الى الدرجة التى دفعت **اصحاب دور العرض الى التمرد على شركات الانتاج** المستقرة فى هوليوود ، بنفس الطريقة التى سبق للمستقلين مثل «زوكور» نفسه أن تمرد بها قبل سنوات على السياسات الاحتكارية « لشركة حقوق الأفلام » .

لذلك قام المسئولون عن ست وعشرين شركة كبيرة ، تملك سلسلة ضخمة من دور العرض المهمة ، بتأسيس **أول اتحاد لأصحاب دور العرض الأمريكية** عام ١٩١٧ ، وكان هدف هذا الاتحاد هو مواجهة شركة « باراماونت » ، **بانتاج وتوزيع الأفلام بانفسهم** . لقد كانت تلك محاولة لفرض السيطرة على انتاج وتوزيع الأفلام تماما ، كما كان نظام البيع بالجملة يمثل محاولة من جانب المنتجين لفرض سيطرتهم على وسائل التوزيع والعرض . وباختصار ، فان كلا من جانبى الصراع – مثلهم فى ذلك مثل اديسون فى السابق – قد اكتشفوا **أن من يفرض سيطرته على**

التوزيع يفرض بالضرورة سيطرته على صناعة السينما كلها • وقد استطاع اتحاد الموزعين تحت ادارة « هودكينسون » ـ الذى اسس أصلا شركة « باراماونت » للتوزيع عام (١٩١٤) ـ أن يمنع نظام البيع بالجملة بحلول عام (١٩١٨) ، وأن يحصل على الحقوق الكاملة لتوزيع أفلام يقوم ببطولتها نجوم من الطراز الأول ، مثل « شارلى شابلن » • لكن شركة « لاسكى والممثلين المشهورين » ، قامت عام (١٩١٩) بهجوم مضاد ، عندما دخلت مجال امتلاك سلسلة طويلة من دور العرض الفاخرة فى جميع انحاء امريكا ، وقاد هذا الهجوم «زوكور» على نحو عدوانى وعنيف، مثلما فعلت شركة حقوق الأفلام قبل عقد مضى ، فى حربها مع المنتجين المستقلين ، لذلك أطلق على عملائه تعبير « فرقة التحطيم » أو « عصابة الديناميت » • وبحلول عام ١٩٢١ ، كانت شركته قد امتلكت ٣٠٣ دور للعرض ، بالمقارنة مع اتحاد الموزعين الذى كان يملك ٦٣٩ دارا للعرض ، وقد استمرت هذه الحرب الى العشرينيات ، وانتهت الى افلاس شركة « زوكور » ، أما اتحاد الموزعين فقد تم شراؤه على أيدى « الاخوان وارنر » ، ولكن بعد أن اقنع اتحاد الموزعين العديد من الشركات مثل « فوكس » و « جولدوين » و « يونيفرسال » بضرورة امتلاك شركات دور العرض ودخول السباق مع « زوكور » •

من ناحية أخرى ، فقد كان هذا السباق يحتاج الى راسمال كبير يجب استثماره فى شراء الأراضى والمبانى ، وهو الاستثمار الذى يزيد كثيرا عن معدل تكاليف انتاج الأفلام ، وهو ما حدا ببعض المصارف فى « وول ستريت » للدخول فى عملية التمويل لهذه الشركة أو تلك ، وهو ما ادى فى النهاية الى أن يصبح لرجال البنوك موقع متميز فى ادارة صناعة السينما لحماية استثماراتهم • لقد بدأت التطورات فى تحول صناعة السينما الأمريكية الى صناعة كبرى ، بالمعنى الكامل للكلمة ، وذلك قبل أن يمر عقد واحد على نهاية عصر دور العرض ذات السنتات الخمسة • وعندما دخلت السينما فى نهاية العشرينيات الى عصر الأفلام الناطقة ، أصبحت من حيث الترتيب هى رابع صناعة مهمة وكبيرة فى الولايات المتحدة •

صعود هوليوود الى السيطرة العالمية

تأكد صعود هوليوود وتنامى قوتها بحلول الحرب العالمية الأولى ، التى تسببت فى اقصاء أوربا عن المنافسة (فرنسا وايطاليا على وجه التحديد) • وأعطت لأمريكا سيطرة كاملة على سوق الفيلم العالمى لخمسة

عشر عاما تالية ، (وربما لفترة أطول على الرغم من أن الفيلم الناطق أحدث عدة تعديلات داخل سوق السينما) · وقبل أغسطس (١٩١٤) . كانت صناعة السينما الأمريكية مضطرة الى أن تخوض المنافسة فى سوق مفتوحة ضد صناعات السينما الأوربية الكبرى ، كما ظلت لعدة سنوات لا تجد لنفسها مكانا الا خلف ايطاليا وفرنسا ، لكن السوق الفرنسية كانت قد شهدت أيضا بعض الانحسار فى الشهور القليلة السابقة على بداية الحرب الأولى ، كما فقدت الأفلام التاريخية المبهرة التى كانت تنتجها ايطاليا الكثير من اهتمام الجمهور نتيجة لتزايد المنافسة الأمريكية · على العكس ، فقد شهدت أمريكا استقرار نظام انتاج الأفلام الروائية الطويلة ذات الميزانية الكبيرة ، وهو ما أدى الى تزايد معدلات الانتاج خلال السنوات القليلة التى سبقت الحرب ، كما شهدت أيضا اتساعا فى نطاق الجمهور الذى يتردد على السينما · وكان الفيلم الأمريكى فى بعض القطاعات ينال احتراما كشكل فنى ، فهناك بعض الكتب الجادة قد ظهرت فى هذا المجال مثل كتاب « **فن الصور المتحركة** » (١٩١٥) **من تأليف الشاعر « فاشيل ليندساى » ، وكتاب « دراسة سيكولوجية للفيلم » (١٩١٦) من تأليف الفيلسوف « هوجو مونستربرج » ، كما احتوت بعض الصحف على أعمدة ثابتة تتناول عروض الأفلام ·**

وعندما اندلعت الحرب فى أوربا فى نهاية صيف ١٩١٤ ، **اضطرت صناعة السينما الأوربية للتوقف** ، لأن المواد الكيماوية المستخدمة فى صنع شرائط السليولويد كانت تذهب لتصنيع بارود المدافع ، ولكن **السينما الأمريكية ازدهرت** خلال سنوات الحرب ، فى ظل أمان اقتصادى وسياسى · ويقدر السينمائى « جاكوبز » انتاج الولايات المتحدة فى عام (١٩١٤) من الأفلام بأنه يقارب نصف الانتاج العالمى ، لكن الرقم يقفز عام ١٩١٨ ، حتى يبدو أن أمريكا تقوم عمليا بالاحتكار الكامل لانتاج الأفلام فى العالم · يمكن القول اذن ان أمريكا مارست خلال أربع سنوات **سيطرة كاملة على السوق العالمية** ، وأسست نظاما عالميا هائلا لتوزيع الأفلام ، وهى السنوات التى كان فيها الجمهور فى كل مكان ــ وهو ما يشمل آسيا وأفريقيا أيضا وباستثناء ألمانيا التى ظلت عنيدة دائما ــ كان لا يشاهد الا الأفلام الأمريكية وحدها · وفى عام ١٩١٩ ، وفى أعقاب توقيع معاهدة فرساى كان ٩٠٪ من الأفلام المعروضة فى أوربا هى أفلام أمريكية ، بينما كان الرقم فى أمريكا الجنوبية ولمدة سنوات تالية يقترب من ١٠٠٪ ، وبالطبع فقد تراجع هذا الرقم فى الأسواق الأوربية **خلال العشرينيات ، حين أصبحت ألمانيا والاتحاد السوفيتى قوى عظمى فى السينما العالمية** ، وعندما تنبهت بقية الدول الى ضرورة اصدار

قوانين لحماية صناعة السينما المحلية بها . ومع ذلك فان الحرب العالمية الأولى قد وضعت السينما الأمريكية فى موقع القيادة الفنية والاقتصادية . وهو الوضع الذى سوف يستمر لفترة طويلة من الزمن .

(ب) صناعة السينما فى اوربا

لم تكن هناك الا صناعات سينما جنينية فى المانيا والدول الاسكندنافية عندما اندلعت الحرب فى أوربا عام ١٩١٤ . واذا كانت السينما البريطانية قد مارست نوعا من الريادة من خلال أعمال « مدرسة برايتون » التى سبق ذكرها ، الا أنها فشلت فى ان تطور نفسها ، ولكن صناعة السينما فى فرنسا وايطاليا قد حققت الكثير من النمو خلال العقد الأول من القرن ، واصبحتا تملكان الريادة الاقتصادية والفنية على السينما العالمية ، حتى استطاعت صناعة السينما الأمريكية ان تسبقهما فى هذا المجال .

سيطر **جورج ميلييس** على السينما الفرنسية بين عامى (١٨٦٨) و (١٩٠٤) ، حين أصبحت أفلامه الخيالية المصنوعة بتقاليد مسرحية ذات شهرة جماهيرية واسعة ، حتى ان المنتجين الآخرين اضطروا لمحاكاة أسلوبه لكى يتمكنوا من منافسته ، وهو ما يعنى أن السمات الرئيسية للسينما الفرنسية قبل عام ١٩٠٥ كانت تعتمد على الحيل والخدع الفوتوغرافية وعلى الكاميرا الساكنة . لكن التأثير الاقتصادى لميلييس على السينما الفرنسية بدأ فى التراجع فى النصف الثانى من هذا العقد ، عندما اضطر للدخول الى منافسة قاسية ، (فى حين لم تكن « **شركة افلام النجوم** » التى يملكها الا شركة صغيرة تضم بعض الفنيين) ، وكان منافسه القوى الذى يعتمد على الاحتكار هو « **شركة اخوان باتيه** » التى أسسها (١٨٩٦) رجل صناعة الفوتوغرافيا السابق « **شارل باتيه** » (١٨٦٣ - ١٩٥٧) .

كان المؤرخ السينمائى الفرنسى **جورج سادول يطلق على « شارل باتيه » « نابليون السينما » ، لأنه استطاع خلال عقد واحد ان يؤسس امبراطورية صناعية واسعة** ، سمحت لفرنسا بتحقيق السيطرة على سوق السينما العالمية حتى بداية الحرب . وبفضل التمويل الذى كانت تحصل عليه « شركة باتيه » من مؤسسات فرنسية كبرى ، فانها استطاعت شراء حقوق شركة « لوميير » عام ١٩٠٢ ، وتولت الاشراف على تصميم كاميرا

متطورة ، فاستطاعت أن تفرض وجودها على جانبى الأطلنطى . (وتقول بعض التقديرات ، ان ٦٠٪ من كل الأفلام التى تم تصويرها قبل عام ١٩١٨ استخدمت فيها كاميرا باتيه) . كما كان باتيه أيضا يقوم بتصنيع الفيلم الخام ، كما أسس عام ١٩٠٢ شركة لمستلزمات الانتاج فى فينسان ، حيث كان يتم تنفيذ الأفلام بطريقة خط التجميع الآلى ، وفى السنوات التالية ، بدأ فى افتتاح وكالات بيع أجنبية ، تحولت سريعا الى شركات انتاج ضخمة فى اسبانيا وموسكو وايطاليا ولندن ، وحتى فى أمريكا . وخلال سنوات قليلة كان هناك لباتيه وكلاء فى جميع أنحاء العالم . (لقد كان لاخوان باتيه الفضل الحقيقى فى تأسيس صناعات سينمائية فى استراليا واليابان والهند والبرازيل) ، كما امتلكت « شركة باتيه » دور عرض دائمة فى جميع أنحاء أوربا ، وعلى يديه شهدت باريس عام ١٩٠٦ أفخم سينما فى العالم (كانت تدعى « أومنيا باتيه ») وتحققت له السيطرة الكاملة فى التوزيع داخل أوربا عام ١٩٠٨ . وعلى الرغم من أن باتيه لم يسحق منافسيه ، فانه اكتشف داخل مؤسسته ما لم يستطع اديسون أن يكتشفه فى شركته الاحتكارية (« شركة حقوق الأفلام » التى كانت تضم عدة شركات فرعية من بينها شركة باتيه وشركة ميلييس ، اللتان تمثلان الجناح الأوربى فى شركة اديسون الضخمة) ، وقد كان هذا الاكتشاف يتلخص فى الحقيقة البسيطة ، **أن الاحتكار الحقيقى يعنى احتكارا واسعا يشمل كل عناصر الصناعة** ، وبحلول عام ١٩٠٨ كان باتيه يقوم بتسويق أفلام يبلغ عددها ضعف الأفلام التى تنتجها الشركات الأمريكية مجتمعة ، وهو الأمر الذى استطاع تحقيقه أيضا خلال عام ١٩٠٩ فى بريطانيا .

ولأن أرباح باتيه كانت تبلغ من ٥٠ الى ١٠٠ ضعف تكاليف انتاج أفلامه ، فان شركته استطاعت أن تصبح هى الشركة التى تقوم بتوزيع أفلام ميلييس فى السنوات العاصفة بين ١٩١١ و ١٩١٣ ، بعد أن توقف « ساحر الضوء » ، « ميلييس » عن ممارسة سحره ، فقد اضطر ميلييس عام ١٩١٣ الى أن يبيع أفلامه السالبة على أنها خام السليولويد ، (وهو السليولويد الذى سبقت الاشـــارة اليه بأنه لم يصل الينا منه الا ١٤٠ فيلما من أفلامه التى اقتربت من ٥٠٠ فيلم) ، ويقال ان أحدهم قد عثر عليه وهو يعمل فى أحد أكشاك بيع الهدايا فى محطة مترو باريس ، (وقد تكون تلك قصة ملفقة ولكنها تشير ، على أية حال ، الى المصير البائس الذى انتهى اليه العديد من رواد فن وصناعة السينما) . ومع ذلك فقد جاءت النهاية السعيدة ، عندما أتيح لميلييس فى سنواته التسع الأخيرة أن يعيش فى هدوء فى مأوى اقامته فرنسا للسينمائيين المتقاعدين ،

وربما استطاع ان يشعر ببعض الرضا عندما رأى مؤرخى السينما الأوائل خلال الثلاثينيات وهم يعيدون الاعتبار لانجازاته السينمائية .

كان المدير العام لاستوديوهات باتيه الضخمة هو « **فردينان زيكا** » ، (١٨٦٤ - ١٩٤٧) الذى جاء من عالم الغناء فى الصالات الموسيقية بحس مرهف لما يريده الجمهور ، وهو ما ساهم فى نجاحه الهائل فى ادارة شركات صناعة السينما . تخصص « زيكا » - مثل ميلييس - فى الأفلام التى تحكى **حواديت** ، كما كان يتقن **الخدع السينمائية** التى تعتمد على التحولات بين الأشياء والأشخاص ، ولكن اغلب افلام « زيكا » كانت تختلف عن نزعة ميلييس المسرحية ، لأنه كان يفضل التصوير فى **الهواء الطلق** كما استخدم كثيرا **حركات الكاميرا البانورامية** ليتابع الحدث . كانت أول افلامه من نوع الميلودراما الواقعية ذات البكرة الواحدة ، والتى تدور عن الطبقات الفقيرة مثل « **قصة جريمة** » (١٩٠١) و «**ضحايا الخمر**» (١٩٠٢) ، لكنه تحول لكى يصبح فنانا بارعا يتقن عديدا من الأنماط السينمائية ، تشمل الأفلام الرومانسية التاريخية والفانتازيا والكوميديا التهريجية والأفلام الدينية ذات المناظر الضخمة ، لكن اكثر هذه الأنماط شعبية هو ما كان معروفا باسم **الجريدة السينمائية الخيالية** التى ابتكرها ميلييس . علاوة على ذلك ، فان «زيكا» استعاد بعض تقاليد افلام المطاردات التى تنتمى « لمدرسة برايتون » ، ليقدم النسخة الفرنسية الكوميدية لهذا النمط ، حيث كان **القطع المتبادل للحدث يختلط بالخدع الفوتوغرافية على طريقة ميلييس** ، وهو ما كان يطلق ضحكات الجمهور بدلا من اثارة تشويقه . ومن أهم أفلامه : « **عشر زوجات لزوج واحد** » ، و « **مطاردة الباروكة** » و « **مطاردة براميل البيرة** » - جميعها من انتاج (١٩٠٥) - وأغلب هذه الأفلام تم تصويرها فى شوارع باريس بقدر كبير من الحيوية والابتكار ، وهو ما أثر على العديد من الفنانين السينمائيين الكوميديين الشبان ، مثل « **ماك سينيت** » **الذى يبدو انه استمد نمط افلام « رجال بوليس كيستون » من افلام « زيكا »** .

ظل « زيكا » يعمل مع « شركة باتيه » حتى تم حلها ، ولكن اسهامه الحقيقى فى السينما يكمن فى قدرته على استغلال اكتشافات الآخرين استغلالا شديد الذكاء ، مثل قرينه الألمانى « **اوسكار ميستر** » (الذى سوف نتناول أعماله لاحقا) . كان «زيكا» وطنيا فطريا أصيلا ، استطاع أن يحقق لصناعة السينما فى بلاده مكانة رفيعة ، كما أسهم فى تقديم تنويعات راقية على الأشكال السينمائية ، دون ان يملك القدرة على تقديم ابداعات فنية خاصة به .

ضمت شركة باتيه موهبة أخرى هي الفنان الكوميدي « **ماكس لينددير** » (١٨٨٣ ـ ١٩٢٥) ، الذي نال شهرة عالية لتجسيده الرجل سيء الحظ ، الذي يسكن شوارع باريس في سنوات ما قبل الحرب . كتب « ليندير » وأخرج أغلب أفلامه الأربعمائة ، **وبها ترك أثرا عميقا على اعمال شارلي شابلن** خلال العقد التالي . وفي النهاية ، فانه ينبغي أن نذكر أن شركة باتيه استطاعت منذ عام ١٩١٠ أن تصدر الجريدة السينمائية الأسبوعية « **باتيه جازيت** » ، التي حققت شهرة عالية في سنوات ما قبل الحرب .

« لوي فوياد » ونهضة شركة « جومون »

كان المنافس الجاد الوحيد لشركة باتيه داخل أوربا آنذاك هو « **شركة افلام جومون** » ، التي أسسها المخترع « ليون جومون » (١٨٦٤ ـ ١٩٤٦) في عام (١٨٩٥) ، وعلى الرغم من أن هذه الشركة لم يكن حجمها يزيد على ربع حجم شركة باتيه ، الا أنها اتخذت لنفسها نفس الطريقة في التوسع ، بتصنيع المعدات الخاصة بها ، وبانتاج الأفلام بطريقة خط التجميع الآلي تحت ادارة **أول مخرجة سينمائية على الاطلاق وهي « اليس جي »** (١٨٧٥ ـ ١٩٦٨) ، التي تولت ادارة الشركة عام (١٩٠٦) ، ليعقبها « **لوي فوياد** » (١٨٧٣ ـ ١٩٢٥) في السنوات التالية . وكما فعلت شركة باتيه ، فان « جومون » افتتحت مكاتب خارجية ، وامتلكت مجموعات كبيرة من دور العرض ، واستطاعت بعد حوالي عقد من تأسيسها لاستوديوهاتها الخاصة عام (١٩٠٥) أن تصبح مالكة لاكبر استوديوهات في العالم . ومن الجدير بالذكر أن اندلاع الحرب العالمية الأولى أدى الى شلل مؤقت في صناعة السينما الفرنسية ، حين خلت الاستوديوهات تقريبا من الموظفين والمعدات ، واذا كانت بعض الشركات ، استأنفت انتاجها عام (١٩١٥) ، الا أنه كان انتاجا متواضعا في حجمه ، مما جعل السوق الفرنسية تعتمد اعتمادا رئيسيا على الأفلام الأمريكية . وعلى الرغم من ذلك ، فان «شركة جومون» استطاعت أن تمارس بعض السيادة على السينما الفرنسية ما بين عامي (١٩١٤ ـ ١٩٢٠) ، وذلك بفضل النجاح الجماهيري لأفلام « فوياد » . بدأ فوياد حياته بكتابة السيناريوهات لشركة باتيه ، لينتقل الى جومون عام ١٩٠٦ ، حيث أخرج العديد من الأفلام الكوميدية القصيرة ، وأفلام المطاردات على طريقة « زيكا » ، وبعد مئات من الأفلام المتشابهة ، استطاع في النهاية أن يحقق **سلسلة افلامه البوليسية « فانتوماس »** ، التي تم تصويرها في خمس حلقات ، يتالف

كل منها من أربعة الى ستة أجزاء ، وذلك خلال عامى (١٩١٣ ــ ١٩١٤) ، ومن الحق القول ان هذا النمط السينمائى قد ابتدعه « **فيكتوران جاسيه** » (١٨٦٢ ــ ١٩١٣) ، الذى كان نحاتا سابقا عمل بالاخراج السينمائى **لشركة** « اكلير » ، وقدم سلسلة **أفلام المخبر السرى « نك كارتر »** عام (١٩٠٨) ، لكن « فوياد » أضاف الى هذا النمط جمالا تشكيليا وشاعرية بصرية ، مما سمح لسلسلة افلامه بأن ترقى الى مصاف الأعمال الفنية الرفيعة .

اعتمدت سلسلة أفلام « فانتوماس » على الحلقات الروائية التى كان يكتبها « **بيير سوفيستر** » **و** « **مارسيل آلان** » ، وتدور حول المغامرات الغامضة للمجرم الأسطورى « فانتوماس » الذى كان يطلق عليه « سيد الرعب » ، ومحاولات المخبر البوليسى « جوف » لتعقبه والقبض عليه - لقد قام « فوياد » بالاستغلال السينمائى المذهل لهذه المطاردات ،التى تم تصويرها بجمال أخاذ فى الشوارع والمنازل وأنابيب المجارى وضواحى باريس ما قبل الحرب ، حتى انها تشكل **مزيجا غريبا وجذابا بين الطبيعية والفانتازيا** . قدم « فوياد » أيضا عدة مسلسلات سينمائية بوليسية ، مثل الحلقات العشر لأفلام « **مصـــاصو الدماء** » (١٩١٥ ــ ١٩١٦) والحلقات الاثنتى عشرة لأفلام « **جودكس** » (١٩١٦) ، وافلامه الأخرى مثل « **المهمة الجديدة لجودكس** » (١٩١٧) ، و « **تى مين** » (١٩١٨) ، و « **باراباس** » (١٩١٩) ، وجميعها تظهر نفس المزيج الغريب بين غموض الخيال ووقائع الحياة اليومية . ولقد استمر هذا الجمال الساحر فى التأثير على السينما الفرنسية فى أعمال « **جان دوران** » **و** « **ايبل جانص** » **و** « **جاك فيديه** » **و** « **رينيه كلير** » .

ومع ذلك ، فان « **فوياد** » **كان محافظا بمعايير البناء السينمائى** ، فكما أشار **المؤرخ والناقد ديفيد روبنسون** ــ على نحو شديد الذكاء ــ فان فوياد كان يرفض باصرار طريقة مونتــاج اللقطات المتتابعة (التى اشتهرت فيما بعد على يد جريفيث) ، وكان يفضل عليها التابلوهات التى تستخدم عمق المجال ، لهذا فان « فوياد » لا يعتبر مجرد وريث شرعى « لميلييس » ، ولكنه كان **مبتدعا لجماليات الميزانسين** ، التى لم يضع النقد السينمائى يده عليها الا فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، على يد صاحب النظرية السينمائية الفرنسى « **اندريه بازان** » ، **والنقاد الشبان لمجلة** « **كراســات السينما** » . لقد كانت جماليـــات الميزانسين تهتم بالاستخدام الابداعى للحركة فى المكان « **داخـل** » **اللقطة** ، أكثر من

اهتمامها بالعلاقة « بين » اللقطات كما يفعل المونتاج · لقد كان ينظر الى « فوياد » خلال سنوات شهرته ، أثناء الحرب العالمية الأولى ، على أنه عبقرى ، فقد حقق نجاحا جماهيريا هائلا فى جميع أنحاء العالم ، كما أثارت مسلسلاته اعجاب معاصريه من المثقفين ، مثل **السيرياليين** « **أندريه بريتون** » و « **لوى أراجون** » و « **جيوم أبولينير** » ، الذين رأوا فى مزجه البارع للتفاصيل الواقعية ، والصورة الشعرية الكثيفة ، والخيال الخالص ، تعبيرا موازيا لمحاولاتهم نفخ الروح فى الفن المعاصر · ولكن لأن جماليات المونتاج سادت نظريات الفيلم منذ عصر « جريفيث » و « ايزيشتين » ، وحتى ظهور كتابات « بازان » فى أواخر الأربعينيات ، فان شهرة « فوياد » انحسرت منذ عام (١٩١٨) ، حتى أعيد اكتشافه على يد نقاد « كراسات السينما » ، الذين أصبحوا فيما بعد المخرجين ذوى الأسلوب الذاتى المتميز ، والذين شكلوا « **الموجة الفرنسية الجديدة** » ، **ليعترف العالم بان فوياد كان بالفعل هو أول فنان عظيم يتقن جماليات الميزانسين ، والذى استفادت منه نظريات الفيلم التى تعلى من شـــان الميزانسين ، بنفس الأهمية التى كان يشكلها « جريفيث » لأصحاب نظرية المونتاج ·**

أدى نجاح مسلسلات « فوياد » الى ازدياد حب الجمهور لهذا النوع من الأفلام ، لذلك فان « فانتوماس » يمكن اعتباره الأب الشرعى لسلسلة الأفلام الأمريكية « **مخاطر بولين** » (التى كان يخرجهـا المخرج الفرنسى **لوى جاسنييه** لحساب « شركة باتيه » لتسويقها داخل أمريكا) ، كما كان الأب الشرعى لأفلام « **آكتوس** » البريطانية ، و « **هومان كولوس** » الألمانية ، و « **تيجريس** » الايطالية ، التى نالت شهرة كبيرة فى تلك الأيام ، وهى الشهرة التى سمحت لشركة « جومون » بأن تصبح ثانى شركة فرنسية ناجحة بعد باتيه خلال العقد الثانى من القرن ، على الرغم من تراجع سيطرة السينما الفرنسية على الأسواق العالمية منذ عام (١٩١٤) · لقد كانت الأفلام الفرنسية فى عام (١٩١٠) تمثل ٦٠ أو ٧٠٪ من الأفلام المستوردة من الغرب ، وهو ما حقق للسينما الفرنسية سيطرة انتقلت الى هوليوود فيما بعد · وعندما بدأت الحرب وفقدت فرنسا أسواقها . كانت تكاليف الانتاج فى هوليوود قد تضاعفت من يوم الى يوم ·

لم يكن « فوياد » هو الفنـــان الموهوب الوحيد الذى ظهر فى « استوديوهـات جومون » ، ولكن كان هناك أيضـــا « **جان دوران** » (١٨٨٢ - ١٩٤٦) ، الذى أثرت سلسلة أفلامه الكوميدية مثل «**كاليتو**» و « **زيجوتو** » التى أخرجهـــا بين (١٩٠٧ - ١٩١٤) على أعمال « **ماك سينيت** » و « **رينيه كلير** » · كما ظهرت فى «استوديوهات جومون» أيضا

المخرجة « **آليس جي** » (التي عرفت بعد زواجهـــا باسم « آليس جي بلاشيه ») ، وافلامها المهمة مثل « **حياة المسيح** » (١٩٠٦) و « **زهرة التيوليب** » (١٩٠٧) · كما قدمت « شركة جومون » ايضا **صاحب افلام الكرتون** « **اميل كول** » (١٨٥٧ ــ ١٩٣٨) ، الذى طبق **قواعد الحيل السينمائية بايقاف التصوير على الرسوم المتحركة** ، مما جعله يستحق أن يكون أبا لفن التحريك المعــاصر · لقد كان تحريك الأشــياء الجــامدة وتصويرها وكأنها تتحرك بطريقة الكادر كادر ، مشهورا على يد المخرج الأمريكى « **ج· ستيوارت بلاكتـــون** » (١٨٧٥ ــ ١٩٤١) ، فى أفلام شركة « **فيتاجراف** » مثل « **حــلم منتصف ليــلة صــيف** » (١٩٠٦) و« **الفندق المسكون بالاشباح** » (١٩٠٧) ، وقد عرفت هذه الطريقة فى فرنسا باسم « الحركة الأمريكية » ، عندما بدأ كول فى **استخدامها** على نحو بارع عنه نهاية هذا العقد ، ففى أفلامه مثل سلسلة « **فانتوش** » و « **العاب الميكروبات** » (١٩٠٩) ، كان كول رائدا فى التحريك بطريقة الكادر كادر ، سواء باستخدام الرسوم أو العرائس أو الأشياء الطبيعية ، كما اصبح **اول مخرج يجمع بين التحريك والحركة الحية الحقيقية** · وعلى الرغم من أن السينما الفرنسية انحسرت على المستوى العــالمى ، فان « شركة جومون » استطاعت أن تؤسس استوديو انتاج كبيرا ، وسلسلة من دور العرض فى انجلترا تحت اسم « **جومون البريطانية** » ، والتى ظلت مملوكة لفرنسا حتى عام ١٩٢٢ ، وكان لها تأثيرها المهم على تطور السينما البريطانية (فقد قام **الفريد هيتشكوك** على سبيل المثال بتصوير أفلامه الأولى فى تلك الاستوديوهات) ·

جمعية فيـــلم الفن

كانت أكثر الظواهر تأثيرا ، والتى ظهــرت فى الســينما الفرنسية خلال سنوات انتشارها العالمى ، هى تلك التى شهدها العقد الأول من القرن ، والتى لم تكن ذات صلة وثيقة بشركات الانتاج الكبرى ، (كانت « شركة باتيه » شريكا صغيرا فى هذا المشروع) · كانت تلك الظاهرة هى « جمعية فيلم الفن » التى اسسها الممولون الباريســيون (**الاخوة لافيت**) عام (١٩٠٨) ، بهدف **تحويل المسرحيات المحترمة التى يقوم بتمثيلها ممثلون مشهورون الى الشاشة** ، وذلك لجذب جمهور الطبقة المتوســطة الذى يعشق المسرح ، لكى يذهب الى السينما عندما تصبح أكثر جاذبية من الناحيتين الجمالية والثقافية ، وهى فكرة ثورية بمعايير ذلك الزمن ، الذى التصقت فيه المفاهيم السائدة بالسينما عن كونها ورثا لصالات « النيكل أوديون » وخيمة السيرك والعروض الشعبية ·

ولقد اطلق **المؤرخ السينمائى « كينيث ماك جوان »** على « فيلم الفن » « **حركة الافلام المتحركة المثقفة** » ، وهذا الوصف ينطبق على الظاهرة **بالمعنيين الايجابى والسلبى** ، فمن ناحية استعانت الشركة بالفنانين المسرحيين الموهوبين لكى ترفع من مستوى انتاجها ، كما تعاقدت على التصوير السينمائى لمسرحيات تقوم بتمثيلها فرق محترمة ، مثل « الأكاديمية الفرنسية » و « الكوميدى فرانسيز » ، واستعانت أيضا بموسيقيين مشهورين لكتابة النصوص الموسيقية التى تصاحب هذه العروض المسرحية ، بالاضافة الى الاستعانة بمخرجين مسرحيين بارزين . لذلك يمكن القول بانه من الناحية الأدبية والمسرحية ، فان الأسماء التى تظهر فى تيترات هذه الأفلام تثير الاحترام . ولكن من الناحية السينمائية ، كانت افلام « فيلم الفن » **تمثل تراجعا بفن السينما الى درجة بدائية** خالصة . فعلى الرغم من هذه الأسماء ذات المكانة الرفيعة (وربما بسببها أيضا) ، فان الأفلام المصقولة « لجمعية فيلم الفن » لم تكن الا مسرحيات مصورة ، لم يبذل فيها مخرجوها أى مجهود للملاءمة مع الوسيط السينمائى ، فقد كانت الكاميرا تحتل موقعا متوسطا بالنسبة للحدث ، لتظل ساكنة طوال الوقت كالمتفرج الجالس فى مقعد متميز فى صالة المسرح ، حتى ان الكادر السينمائى لم يكن يمثل الا منصة المسرح . كانت كل اللقطات اما لقطات عامة أو متوسطة ، تسمح بظهور الممثلين بكامل هيئتهم على الشاشة تماما ، كما يحدث فى المسرح ، وكانت كل لقطة تمثل مشهدا دراميا كاملا من بدايته الى نهايته ، وبالطبع فان التمثيل ذاته كان يحتشد بالحركات المسرحية شديدة المبالغة . ولقد عمد صانعو افلام « جمعية فيلم الفن » لتنبيه المتفرجين على نحو متحذلق الى انهم يشاهدون « فيلما راقيا » ، (ولقد صدق الموزعون الامريكيون هذا الزعم) ، وأن الفيلم الذى يعرض أمامهم ليس مجرد « صورة حية » ، ومن أجل تحقيق ذلك فقد استعانوا بالمناظر المسرحية ذات الخلفيات التى تصور مناظر طبيعية أو أبنية فخمة ، ومع ذلك فمن ناحية السرد السينمائى **كان « فيلم الفن » اكثر بدائية من افلام « ميلييس » ، واقل ابداعا وخيالا** ، لكن ذلك لم يمنع من أن يحقق فيلم الفن لعدة سنوات شهرة جماهيرية واسعة ، أدت الى محاولة تقليده فى أنحاء مختلفة من العالم الغربى .

ولقد قوبل عرض اول افلام « جمعية فيلم الفن » فى ١٧ نوفمبر ١٩٠٨ بحفاوة بالغة ، وهو فيلم « **اغتيال دوق جيز** » ، الذى أخرجه « **شارل لو بارجى** » و « **أندريه كالميت** » من الكوميدى فرانسيز ، عن نص مسرحى « **لهنرى لافيدان** » ، وموسيقى « **سان صانص** » ، وهو الأمر الذى جعل الجرائد الثقافية الفرنسية تحتفى بالفيلم على انه علامة ثقافية

عظيمة ، كما أن ناقدا مسرحيا أكد أن العرض الأول للفيلم سوف يبقى في ذاكرة تاريخ السينما تماما مثل أول عرض سينماتوجرافي في ٢٨ ديسمبر ١٨٩٥ · قدمت « جمعية فيلم الفن » في السنوات التالية مسرحيات مصورة من تأليف « **ادمون روستان** » و « **فرانسوا كوبيه** » و « **فيكتوريان ساردو** » ، بالاضافة الى اقتباسات عن **رواية** « **ديكنز** » « **أوليفرتويست** » **ورواية** « **جوته** » « **آلام فيرتر** » ، لكن الشركة قضى عليها تماما مع حلول عصر الفيلم الناطق ، ولكن ليس قبل **ظهور جمعيات** مشابهة في فرنسا وايطاليا وبريطانيا والدنمارك ، وأخيرا في الولايات المتحدة ، مما جعل المنافسة شديدة مع « جمعية فيلم الفن » ·

فلسنوات عديدة تزايدت الرغبة الجامحة في أوربا الغربية تجاه تقديم أفلام سينمائية عن روايات ومسرحيات كلاسيكية ، مما **اعاق الطموح الابداعي في تجريب لغة الوسيط السينمائي ، وسجنها في القيود الادبية للقرن التاسع عشر** · ولأن « أفلام الفن » كانت تضم أيضا تصوير الباليه والأوبرا ، فلقد بدا أن كل الفنون الغربية من أدب ومسرح ورقص وغناء وموسيقى ، منذ بداية عصر النهضة وحتى بداية القرن العشرين ، وقد وجدت طريقها لكي تصبح شريطا سينمائيا ، ففي « أفلام الفن » يمكنك أن تجد جنبا الى جنب شكسبير وجوته ودوما الأب والابن وهوجو وديكنز **وبلزاك وفاجنر** وحتى تراجيديات **سوفوكليس** ، مع الكلاسيكيات الحديثة للكتاب المعاصرين مثل « **اناتول فرانس** » · ولقد طالت هذه الموجة أيضا أوربا الشرقية ، فقد أشار الناقد والمؤرخ ديفيد روبنسون الى الأفلام الروسية ذات الطابع التاريخي ، التي وصلت الى ذروتها الجمالية مع الجزءين الأول والثاني لفيلم «**ايفان الرهيب**» (١٩٤٤ ـ ١٩٤٦) من اخراج « **ايزنشتين** » ، وهو الفيلم الذي يمكن اعتباره انعكاسا على نحو ما « **لفيلم الفن** » ، وهو الأمر الذي سوف يبدو جليا أيضا مع افتتان السينما المجرية الدائم بموضوعات أدبية ، كما سوف يتضح في الفصلين الخامس والسادس عشر ·

وعلى الرغم من أن موجة « فيلم الفن » لفظت أنفاسها الأخيرة سريعا ، الا أن نجاحها التجاري كشف عن وجود جمهور واسع ، يميل الى مشاهدة قصص جادة على الشاشة ، أكثر من رغبته في مشاهدة مطاردات كوميدية أو مسرحيات الفودفيل ، مما كان سببا في اقناع المنتجين في جميع أنحاء العالم بضرورة النظرة الجادة للمضمون في أفلامهم ، لذلك لم يكن غريبا أن **مخرجين مثل « جريفيث » و « فوياد » بدءوا في اتخاذ القصص الجادة محورا يقيمون حوله بناء بصريا معقدا ، سواء من خلال المونتاج**

او من خلال الميزانسين ، وهو ما جعل « فيلم الفن » يفقد جمهوره ، كما أن حالة الفوضى التى سادت سوق السينما العالمية خلال سنوات الحرب الأولى كانت سببا آخر فى الاسراع بنهايته ٠

لذلك فان حركة « فيلم الفن » قد استطاعت خلال عمرها القصير أن تجعل فن السينما أكثر احتراما ، من الناحية الاجتماعية والثقافية ، كما زادت من النظرة المحترمة لصناعة السينما ذاتها ، كما انها كانت سببا فى أن تجعل بعض الفنانين أكثر وعيا بأهمية تطوير أسلوب خاص فى التصوير السينمائى ، يتخلى عن الايماءات الخشنة وتعبيرات الوجوه المبالغ فيها التى تعود لمسرح القرن التاسع عشر ، من أجل أسلوب أكثر دقة ورقة فى التمثيل ٠ فقد كان التمثيل المسرحى ضروريا لكى يشاهده المتفرج الساكن الجالس بعيدا عن خشبة المسرح ، لكن تلك المسافة الثابتة بين المتفرج وما يراه لا وجود لها فى فن السينما ، حيث تتغير العلاقات المكانية بشكل دائم من خلال التوليف او حركة الكاميرا ٠ بل انه فى أكثر المسرحيات المصورة تقليدية ــ تلك التى يتم تصويرها فى لقطة عامة بكاميرا ثابتة واحدة ، وحيث لا يوجد قطع الا بين المشاهد ــ فان الشخصيات تظهر على الشاشة أكبر كثيرا فى حجمها مما تبدو عليه على خشبة المسرح التقليدى ، لذلك فان الايماءات والحركات المسرحية تصبح مبالغا فيها الى درجة العبث ٠ وباختصار ، فان كاميرا « فيلم الفن » التى تجسد عين متفرج المسرح ، علمت جيلا من صانعى الأفلام الاختلاف الجذرى بين عين المتفرج والكاميرا ، فان العين البشرية ترى الأشياء لكنها أيضا قد تشوهها أو تتجاهلها وتتحول عنها ، بينما لا يمكن لعدسة الكاميرا الا أن تكون شديدة التدقيق ، فهى تسجل كل لمحة ولفتة ، كما أنها قادرة على تكبير أدق خلجات الوجوه ، فتجعلها شديدة المبالغة على الشاشة ، لذلك فان التمثيل السينمائى كان عليه أن يطور تقاليده الخاصة ويطوعها لقدرة الكاميرا السينمائية على تسجيل التفاصيل الواقعية بأمانة بالغة ٠ وفى هذا المجال ، فان التمثيل المسرحى للممثلين فى « أفلام الفن » ، كان النموذج السلبى الذى ينبغى تحاشيه لوضع تقاليد جديدة للتمثيل السينمائى ٠

أخيرا ، فان «أفلام الفن» كانت أيضا مسئولة عن زيادة الطول المعتاد للأفلام من بكرة واحدة الى خمس بكرات أو أكثر ، خاصة مع تزايد الاقبال الجماهيرى عليها ، فعلى حين كان فيلم « اغتيال دوق جيز » لا يتجاوز ٩٢١ قدما ، أو ما يقل قليلا عن خمس عشرة دقيقة باستخدام سرعة العرض

الخاصة بالأفلام الصامتة ، فان واحدا من أهم « أفلام الفن » وهو « **الملكة اليزابث** » (١٩١٢) من اخراج « **لوى مير كانتون** » يبلغ ثلاث بكرات ونصفا ، أو حوالى خمسين دقيقة ، ولقد سبق لنا أن ذكرنا القصة التى تحكى عن استيراد « ادولف زوكور » لهذا الفيلم الى الولايات المتحدة ؛ لكى يثبت «لشركة حقوق الأفلام» أن المتفرج الأمريكى سوف يجلس ليشاهد فيلما يزيد طوله عن بكرة واحدة ، ويدفع دولارا كاملا من اجل هذا العرض · وفى بلاد مثل بريطانيا وفرنسا وايطاليا والمانيا والدول الاسكندنافية كانت أكثر محافظة بالنسبة لطول الفيلم ، فان النجاح التجارى « لفيلم الفن » كان مسئولا أيضا عن اتجاه المنتجين للأفلام الطويلة ·

الافلام الايطالية الضخمة والمبهرة

ليس هناك بلد قد ساهم بقدر المساهمة التى قامت بها ايطاليا فى الصعود السريع للفيلم الروائى الطويل ، من خلال انتاجها لأفلام تاريخية مبهرة ، جلبت لها شهرة عالمية واسعة فى السنوات القليلة التى سبقت الحرب الأولى · ويقال ان صناعة السينما الايطالية قد بدأت ببناء **استوديوهات «تشينى»** فى روما عام (١٩٠٥ ـ ١٩٠٦) ، على يد المخترع السابق «**فيلوتيا البرينى** » (١٨٦٥ ـ ١٩٣٧) ، حيث أنتجت هذه المؤسسة أول فيلم تاريخى ايطالى « **سقوط روما فى الأسر** » (١٩٠٥) ، لكنها كرست معظم سنواتها الأولى لانتاج أفلام كوميدية قصيرة على الطريقة الفرنسية ، وافلام ميلودرامية على طريقة الموضة الرمزية آنذاك ، والتى قامت ببطولتها **الممثلة « ليدا بوريلى »** (١٨٨٤ ـ ١٩٥٩) بتجسيدها لنموذج المرأة الفاتنة القاتلة ، وكانت السبب فى ظهور **النموذج الأمريكى لها « تيدا بارا »** (١٨٩٠ ـ ١٩٥٥) · لقد بدأ المولون الايطاليون فى الاهتمام المتزايد بصناعة السينما ، مما أدى الى ظهور العديد من الشركات المنافسة ، وعندما قامت شركة أفلام « **امبروزيو** » فى « تورينو » بانتاج فيلم « **الأيام الأخيرة لبومبى** » (١٩٠٨) من اخراج « **لويدجى مادجى** » (١٨٦٧ ـ ١٩٤٦) ، قامت استوديوهات « تشينى » بالاهتمام مرة أخرى بالموضوعات التاريخية ، فقدمت افلاما روائية طويلة من اخراج « **ماريو كازيرينى** » (١٨٧٤ ـ ١٩٢٠) مثل « **كاتيلينى** » و « **شيتشى** » (١٩٠٩) و « **لوكريتسيا بورجيا** » و « **ميسالينا** » (١٩١٠) ، فى نفس الوقت الذى أسست فيه « شركة باتيه » فرعا لأفلام الفن فى ميلانو ، لانتاج المسرحيات التاريخية المصورة ، وتلك كانت البداية للازدهار المفاجىء الذى شهده هذا النمط من الأفلام ·

فبين عامى ١٩٠٩ - ١٩١١ ، ظهر طوفان من الأفلام التاريخية التى تحمل عناوين مثل « **يوليوس قيصر** » (١٩٠٩) و « **سقوط طروادة** » (١٩١٠) من اخراج « **جوفانى باسترونى** » ، و « **بروتس** » (١٩١٠) من اخراج « **انريكو جواتسونى** » ، و « **القديس فرانسيس** » (١٩١١) لنفس المخرج ، ولكن عام (١٩١٣) شهد أول انتاج شديد الضخامة والابهار فى فيلم من عشر بكرات ، الذى كان **اعادة لفيلم « الأيام الأخيرة لبومبى »** من اخراج « **ماريو كازيرينى** » و « **امبروزيو** » ، (وقد ظهر فى نفس العام فيلم آخر يحمل نفس العنوان من اخراج الممثل «**انريكو فيدالى**» ومن انتاج شركة « باسكوالى » فى تورينو) . وكما يشير **المؤرخ** « **فرنون جارات** » ، فان القصد الوحيد من انتاج هذا الفيلم كان **الابهار والربح التجارى بسبب طوله الزائد ، واستخدامه للمجاميع التى تصل الى الف كومبارس** . لهذا فان الفيلم الذى أرسى تقاليد الأفلام التاريخيه المبهرة ، وحقق نجاحا للسينما الايطالية فى الأســواق العــالمية ، كان فيــلم « **كوفاديس** » الذى أخرجه « **انريكو جواتسونى** » لشركة « تشينيس » فى بدايات عــام (١٩١٣) ، والمقتبس عن رواية « **هنريك سينكيفتش** » الحائز على جائزة نوبل . استخدم فيلم « كوفاديس » الديكور ذا الثلاثة أبعاد (بدلا من الستائر التى يتم رسم المناظر عليها فى الخلفية) ، كما استخدم مشاهد المجاميع ذات الخمسة آلاف كومبارس ، ومشاهد المطاردة التى يتم تصويرها على كاميرا متحركة على قضبان ، واستخدام النيران الحقيقية لتصوير حرق روما ، علاوة على الأسود الحقيقية التى كان من المفترض ان تلتهم المسيحيين . من ناحية أخرى ، فلم يكن فيلم «كوفاديس» الا سلسلة من المشاهد المتتالية ، والتى لا تحتوى الا على **سرد بدائى** ، ولكن شهرته العالمية جاءت بسبب ابهار الانتاج ، مما عاد على المنتجين بأرباح تساوى عشرين ضعفا من تكاليف الانتاج ، التى كانت تبلغ ٤٨٠ الف ليرة أو حــوالى مائة الف دولار بســعر العملة فى تلك الفترة . ولأن نجاح « كوفاديس » كان ظاهرة غير عادية ، فان الموظفين فى شركة « تشينيس » كانوا مضطرين للعمل طوال الأربع والعشرين ساعة لبضعة شهور ، لكى يستطيعوا تحقيق الطلبات العالمية لشراء نسخ من الفيلم . كان الفيلم التالى أكثر ابهارا وعظمة وتميزا من انتاج **شركة « ايطاليا »** ، وهو فيلم « **كابيريا** » (١٩١٤) الذى أخرجه « **جوفانى باسترونى** » (تحت اسم بييرو فوســكو) والذى تكلف انتاجه مليون ليرة . كتب باسترونى سيناريو الفيلم بنفسه بعد اثنى عشر شهرا من البحث فى مكتبة اللوفر ، كمــا دفع للروائى الايطالى الشهير « **جابرييلى دانونتسيو** » خمسين ألف ليرة ذهبا لكى يضع اسمه على الفيلم،ويكتب العناوين الفرعية بين المشاهد.

تم تصوير الفيلم فى تورينو طوال ستة شهور ، فى ديكورات هائلة من ثلاثة أبعاد ، كانت أضخم ديكورات يتم بناؤها لتصوير فيلم آنذاك ، كما تم تصوير اللقطات الخارجية فى تونس وصقلية وجبال الألب ، لهذا جاء فيلم « كابيريا » ملحمة هائلة عن الحرب بين روما وقرطاجنة ، وهو ما جعل المؤرخ « فيرنون جارات » يطلق عليه « الذروة المثيرة للدوار فى تاريخ السينما الايطالية » . يحكى الفيلم ببكراته الاثنتى عشرة ، بسرد درامى مركب ، عن تلك الحرب ، بداية من حرق الأسطول الرومانى فى سيراكوزا (الذى استخدم فيه أعظم مؤثرات خاصة ظهرت على الشاشة لمدة عشرين عاما تالية) ، وحتى عبور « هانيبال » لجبال الألب وسلب « قرطاجنة » .

وبصرف النظر عن ابهار الديكورات والمناظر ، فان فيلم « كابيريا » يحتوى على بعض الابداعات المهمة فى التكنيك السينمائى ، التى أثرت تأثيرا كبيرا على مخرجين مثل «**سيسيل ب.دى ميل**» و «**أرنست لوبيتش**» بالاضافة الى « **جريفيث** » . فالفيلم يتميز **باللقطات الطويلة التى تسير فيها الكاميرا فوق قضبان فى حركة هادئة لتتابع الحدث** (بحركة الترافلنج) ، وهو ما يسمح للكاميرا بأن تتجول بحرية داخل الديكورات الشاسعة ، وتقترب أحيانا فى حركتها من الشخصيات لتصورهم فى لقطات قريبة ، ثم تعاود الابتعاد لكى تقوم بتصوير الحدث فى تكوين جمالى جديد . استطاع « باسترونى » بمساعدة المصور الاسبانى المبدع « **سجوندو دى شومون** » (١٨٧١ ـ ١٩٢٩) ابتكار قضبان (سجلها باسترونى باسمه) ، وبرافعة كاميرا بدائية ، لكى يستطيع تصوير تلك اللقطات التى تتحرك فيها الكاميرا حركة معقدة . وعلى الرغم من أن **جريفيث** سوف يستخدم التكنيك ذاته بحيوية أكبر فى فيلميه « **مولد أمة** » (١٩١٥) و « **التعصب** » (١٩١٦) ، فانه لا مجال للشك فى أن « **باسترونى** » **كان أول مخرج على الاطلاق حاول استخدام هذا التكنيك على نطاق كبير** ، مما كان سببا لبعض الوقت فى اطلاق اسم « **حركة كابيريا** » على اللقطات التى تقوم بمحاكاة هذا التكنيك . وهناك ابداعات أخرى فى « كابيريا » ، **مثل الاستخدام الواعى للضوء الصناعى (الكهربائى) ، لخلق تأثيرات درامية ، وفى استخدامه للتلاعب شديد الذكاء والاقناع لوسائل التحميض والطبع الفوتوغرافى ، واستخدام التمثيل البعيد عن النزعة المسرحية . وذلك الجهد الهائل فى اعادة بناء الفترة التاريخية بأدق تفاصيلها** .

عرض فيلم « كابيريا » للمرة الأولى عشية الحرب ، وتجاوز فى نجاحه فيلم « كوفاديس » ، لكنه لم يحقق للمنتجين النجاح الاقتصادى

المأمول ، فقد أنهت الحرب الأولى ، على نحو مفاجيء ، السيطرة الاقتصادية والجمالية التى حققتها السينما الايطالية لفترة قصيرة من الزمن ، كما أن وقوع ايطاليا تحت ظل الفاشية – فى الفترة التالية – أعاق عودة الروح المنتعشة للسينما الايطالية حتى نهاية الحرب الثانية · ولكن يبدو لنا واضحا كيف أن هذا الفيلم قد أصبح هو النموذج الذى أقام عليه « دى ميل » و « لوبيتش » أفلامهما التاريخية المبهرة ، كما ترك أثرا كبيرا على طرائق السرد السينمائى فى أفلام « جريفيث » الملحمية المهمة · وفى الحقيقة أن « جريفيث » قد تحدث عن رؤيته لفيلمى « كوفاديس » و « كابيريا » ، بينما كان فى مرحلة الاعداد لفيلم « مولد أمة » ، وليس هناك مجال للشك فى تأثيرهما على نضجه الفنى فى وقت كان يبحث فيه عن شكل سينمائى ملائم ، يستطيع به أن يقدم صياغته الملحمية للتاريخ الأمريكى . (ويقال ان « جريفيث » قد اشترى نسخة خاصة من فيلم « كابيريا » ودرسها دراسة مستفيضة أثناء تصويره لفيلم « مولد أمة ») ·

د . و . جريفيث واكتمال شكل السرد السينمائى

ان انجاز « **ديفيد وارك جريفيث** » (١٨٧٥ ــ ١٩٤٨) يعتبر انجازا غير مسبوق فى تاريخ الفن الغربى ، ومن ثم تاريخ فن السينما ، ففى خلال فترة قصيرة لم تدم أكثر من ٦ سنوات ، بين اخراجه لأول أفلامه ذات البكرة الواحدة عام (١٩٠٨) ، وفيلمه « **مولد امة** » عام (١٩١٤) ، **وضع جريفيث أسس لغة السرد الروائى فى السينما كما نعرفها اليوم** ، وحول الوسيط الفنى الجديد من كونه مجرد تسلية لا علاقة لها بالجماليات الى شكل فنى مكتمل النضج . لهذا لم يكن غريبا أن ينظر مؤرخو السينما الى جريفيث على أنه « **الأب الشرعى للتكنيك السينمائى** » **أو « الرجل الذى اخترع هوليوود » أو « أول مؤلف عظيم فى تاريخ السينما** » ، **أو « شكسبير الشاشة** » ، ومع ذلك فان وضع جريفيث كفنان ظل موضع جدل مستمر بين دارسى السينما خلال ستين عاما ، منذ اخراج أفلامه المهمة ، كما أن موقف النقاد منه قد شهد تذبذبا كبيرا لم يتعرض له فنان يمثل أهميته فى تاريخ السينما . لقد كانت المشكلة ان جريفيث هو فى جوهره **شخصية تحتوى على تناقض** ، فقد كان بلا شك فنانا عبقريا فى مجال السينما الروائية ، التى أعطاها أول رؤية فنية ، لكنه كان أيضا شخصا رومانتيكيا ينتمى الى الجنوب الأمريكى ، وصاحب طموحات متضخمة تجاه الثقافة الأدبية ، ونزوع الى الميلودرامية العاطفية . **لقد كان جريفيث هو أول من برع فى امتلاك الحرفية السينمائية ، كما كان أول شاعر سينمائى ، لكنه كان أيضا متعصبا راديكاليا مشوش الذهن ، عاجزا عن التفكير المجرد عن الهوى ، وشخصا ينظر للتاريخ الانسانى ــ بالمعنى الحرفى للكلمة ــ على انه صراع بين الأسود والأبيض مثل المسرحيات الميلودرامية للقرن التاسع عشر** . لذلك يمكن القول ان جريفيث يمثل تناقض انسان القرن التاسع عشر ، الذى استطاع أن يضع قواعد الشكل الفنى لفن ينتمى للقرن العشرين . لذلك ، فاننا نجد آثار

هذا التوتر فى التفاوت داخل أفلامه ، سواء من ناحية الذوق الفنى أو الأحكام الأخلاقية ، لكن هناك تناقضا آخر فى شخصية جريفيث ، قد يكون من الصعب توضيحه بشكل منطقى ، وان كان يثير قضايا جوهرية فى طبيعة فن السينما ذاته ، وهو التناقض اللصيق بكونه **عبقريا يعانى من الضحالة الثقافية والوجدانية** • واذا وضعنا فى الاعتبار ذلك القصور فى رؤية جريفيث ، فان من المؤكد انه لم يعرف النفاق أو الخداع ، لكنه كان يتسم بضيق الأفق الثقافى الى درجة خطيرة بالنسبة لأى فنان عظيم فى أى وسيط فنى •

سنوات التكوين

كان جريفيث هو الابن السابع لكولونيل فى الجيش الكونفدرالى من أبطال الحرب الأهلية ، له شهرته بين أهل الجنوب ، ولقد ولد جريفيث فى منطقة بولاية كنتاكى بالقرب من حدود انديانا فى عام ١٨٧٥ • لم تكن عائلة جريفيث غنية ، لهذا تعرضت للفقر الشديد خلال سنوات الاصلاح لكنها ظلت متعلقة بالماضى ، لهذا ترعرع الطفل ديفيد وسط **الأساطير الرومانتيكية عن الجنوب القديم وقيمه التقليدية عن الشرف والفروسية والنقاء الاخلاقى** ، وهو ما كان متسقا مع ميل جريفيث للشعراء والروائيين المشهورين فى العصر الفيكتورى ، واعلائهم لشـــأن القيم الرومانتيكية القطرية ، التى لم يستطع جريفيث فى أية فترة من فترات حياته أن يخرج عن طوقها • وعندما مات الأب عام (١٨٨٥) (وكان جريفيث يزعم دائما وكأنه يحكى حكاية رومانتيكية ان موت الأب كان بسبب جراح قديمة من أيام الحرب الأهلية) ، قامت الأم بالنزوح مع العائلة الى لويسفيل ، حيث حاولت أن تدير مشغلا للتطريز لم يحقق نجاحا كبيرا ، مما أدى الى معاناة جديدة من الفقر ، تركت تأثيرها على الطفل الصغير • لقد كانت ظروف جريفيث مشابهة لتلك التى عاشها ديكنز (وهناك فى الحقيقة أكثر من تشابه بين هذين الفنانين) • فقد اضطر جريفيث الى أن يترك مدرسته ويعمل ليساعد أسرته •

وبعد سلسلة من الأعمال الوضيعة فى لويسفيل ، أصبح جريفيث مولعا بفن المسرح ، وتنقل مع الفرق الجوالة فى الغرب الأوســط • وربما لم يكن جريفيث موهوبا فى مهنة التمثيل وان كان متحمسا لها ، وساعده فى ذلك مظهره الجميل (لقد ظل طوال حياته أنيقا وكل صوره تبدو كأنها تماثيل جميلة) ، لكنه ظل بين عامى ١٨٩٧ و ١٩٠٥ يتنقل من منيابوليس الى نيويورك الى سان فرانسسكو ، ليسكن فى فنادق رخيصة ، محاولا أن يكسب عيشه من العمل فى المناجم تارة وفى مواسم

الحصاد تارة أخرى ، ليعود فى عام ١٩٠٦ من سان فرانسيسكو الى الشرق ، عندما وجد دورا محترما فى مسرحية « اليزابث ملكة انجلترا » ، التى قدمتها فرقة « نانسى أونيل » ، وليتزوج بعدها بفتاة الفرقة « لندا آرفيدسون » (١٨٨٤ – ١٩٤٩) ، وليبدأ فى **كتابة مسرحية « العبيط والفتاة »** ، التى كانت ميلودراما جادة مقتبسة من تجاربه الخاصة خلال تجواله وعمله فى مزارع كاليفورنيا ٠

ظل طموح جريفيث طوال حياته هو أن يصـبح كاتبا من الطراز الفيكتورى ، مثل الادباء الذين أعجب بهم فى صباه ، لكنه للأسف لم يكن يملك قدرات لغوية جيدة ، لذلك فان أغلب كتاباته تتسم بالبلاغة الجوفاء ، وان كان قد استطاع – بشكل يشبه المعجزة – أن يبيع مسرحيته الأولى بالف دولار للسمسار الفنى « جيمس ك ٠ هاكيت » الذى أنتجهـا فى العاصمة واشنطن فى خريف ١٩٠٧ ، لكن « العبيط والفتاة » قوبلت بالانتقاد ، وانتهى عرضها بعد أسبوعين ، وان جعلت جريفيث أكثر اقتناعا بموهبته وتصميما على الاستمرار فى العمل الأدبى ٠ وخلال عام ، استطاع ان ينشر بعض القصائد والقصص القصيرة فى مجلات الطبقة الوسـطى واسعة الانتشار ، كما **أكمل مسرحية جديدة ، كانت دراما ملحمية من اربعة فصول عن الثورة الامريكية بعنوان « الحرب »** ، تعتمد فى مادتها على اليوميات والخطابات التى تنتمى لتلك الفترة ، وعثر عليها جريفيث فى مكتبة نيويورك العامة ٠ وعلى الرغم من أن جزءا كبيرا من مادة هذه المسرحية قد استخدمه فى **فيلمه الملحمى « امريكا »** (١٩٢٤) ، فان مسرحيته لم تعرض أبدا على خشبة المسرح ، مما دفع بجريفيث الى أن يبحث لنفسه عن عمل أكثر استقرارا ٠ لجأ جريفيث فى أواخر عام ١٩٠٧ الى صـديقه القديم « ماكس ديفيدسـون » ، الذى كان زميله فى فريق التمثيل فى «لويسفيل» قبل أن ينتقل ليقيم فى نيويورك ٠ **نصحه الصديق بان يكسب عيشـه ببيع قصصه لشركات الافلام التى كانت قد تزايد عددها فجاة فى المدينة ، لكن جريفيث عارض الفكرة فى البداية خوفا من ان سمعته الأدبية قد تتلوث حين يرتبط اسمه بالوسيط الفنى الجديد الذى كان يراه فنا سوقيا** ٠ لقد كان يعرف القليل عن عالم الأفلام فى تلك الفترة ، لكنه كان ينظر اليها باحتقار كامل ، ومع ذلك ، ولأنه كان يبحث عن لقمة العيش ، ولأن القصص السينمائية كانت تبـاع حينئذ بخمسة دولارات للقصة ، فانه اضطر الى **أن يقوم باعداد النص السينمائى عن مسرحية « لاتوسكا »** للمؤلف « فيكتوريان ساردو » ، واستخدم اسم الشهرة الذى عرف به فى عالم المسرح « لورانس جريفيث » ، وقدم النص الى « **ادوين اس٠ بورتر » فى شركة استوديوهات اديسون** ٠ لكن بورتر رفض السيناريو بسبب احتوائه على مشـاهد كومبارس عديدة أكثر

مما يحتمله أى فيلم ، غير أنه أعجب بمظهر الفتى الشـــاب ، وهكذا **عرض على جريفيث أن يقوم ببطولة الفيلم الذى كان يقوم باعداده واخراجه « الانقاذ من عش النسر »** ، مقابل أجر خمسة دولارات فى اليوم • وقبل جريفيث العرض وهو مكتئب ، وبعد انتهاء الفيلم لم يكن بورتر بحاجة الى الممثل وكاتب السـيناريو جريفيث ، مما اضطر جريفيث الى أن يتقدم بقصصه السينمائية **لشركة « بيوجراف وميوتوسكوب »** الأمريكية •

البداية فى شركة بيوجراف

تأسست شركة « بيوجراف وميوتوسكوب » الأمريكية عام ١٨٩٥ بواسطة عدة شركاء ، من بينهم « **وليم ديكسون** » مخترع « الكاينيتوجراف » و « الكاينيتوسكوب » ، وذلك بعد أن ترك معامل اديسون اثر مشاجرة مع مديرها الادارى • وهكذا تحول ديكسون مع شركائه الى اتقان تقنيات وآلات الصور المتحركة ، التى كانت تنافس آلات اديسون دون أن تنتهك حقوق التسجيل • اخترع ديكسون آلة نقالة من نوع صندوق الدنيا ، هى « الميوتوسكوب » لشركته ، ثم اخترع بعدهـا كاميرا وآلة عرض « بيوجراف » اللتين تفوقتا على آلات اديسون • وعلى الرغم من أن شركة بيوجراف الأمريكية (التى أسقطت كلمة ميوتوسكوب من اسمها بعد فترة وجيزة من التحاق جريفيث بها) كانت احدى شركات حقوق الفيلم منذ عام (١٩٠٩) ، الا أنها كانت تمثل المنافسة الوحيدة المهمة لاديسون ، كما أنها قامت بتوظيف العديد من أكثر الأشخاص موهبة فى مجال صناعة السينما ، وكان من بينهم المصور السينمائى الذى سوف **يصبح المصور الخاص لجريفيث وهو « ج• و• بيلى بيتزر »** (١٨٧٢ ـ ١٩٤٤) •

وفى أواخر ١٩٠٧ ، عانت الشركة من متاعب خطيرة،فقد كانت مدينة بمبلغ ٢٠٠ ألف دولار للبنوك ، كما أن الجمهور كان قد بدأ يفقد الاهتمام بأفلامها ، علاوة على أن صحة وحيوية مخرج أفلامها « والاس ماكتشيون » كانت تتدهور بسرعة ، وتراجع معدل انتاجها الذى كان يتراوح حول فيلمين من أفلام البكرة الواحدة كل أسبوع • **لقد كان واضحا أن الشركة فى حاجة الى مخرج جديد** ، لكن القليلين المتمرسين بهذه الصناعة فى تلك الأيام كانوا جميعا يعملون لدى الشركات الأخرى ، وهكذا فان الفرصة جاءت لجريفيث ـ الذى كان تعاقده مع الشركة كممثل وكاتب للقصص ـ لكى يخرج الأفلام ، عندما تناهى الى سمع المدير العام للشركة « هنرى مارفن » بعض الملاحظات الذكية التى أبداها « جريفيث » للمصـــور السينمائى « آرثر مارفن » شقيق المدير العام •

ولقد كان أول أفلام جريفيث متوائما مع شخصيته ، عندما اختار موضوعا له قصة ميلودرامية (وعنصرية أيضا) ، عن طفل يقوم الغجر باختطافه ويتم انقاذه ، بعد معركة يتم فيها تبادل اطلاق النيران . لقد كان ذلك هو فيلم « مغامرات دوللى » ، الذى لم يكن الا (« الانقاذ من عش النسر » دون أن يكون هناك نسر) ،أو بكلمات أخرى فانه لم يكن الا واحدا من تلك الأفلام النمطية العديدة ذات الجاذبية الجماهيرية آنذاك ، والتى تدور دائما حول طفل مفقود أو مختطف . قام جريفيث بتصوير فيلمه خلال يومين فى يونية ١٩٠٨ فى « ساوندبيتش » فى ولاية كونكتيكت ، واستطاع انجازه بقدر كبير من النصائح والدعم المعنوى من كل من « بيتزر وآرثر مارفن » الذى قام بتصوير الفيلم . وعلى الرغم من أن الفيلم خلا من الابداع ، الا أنه أثار احترام الشركة ، مما أتاح لجريفيث عقدا بخمسة وأربعين دولارا فى الأسبوع لاخراج الأفلام ، ونسبة واحد فى الألف من السنت عن كل قدم من شريط الفيلم يتم بيعه . وقد تم العرض الأول للفيلم فى يوليو بعد شهر واحد من تصويره ، وكان جريفيث قد أخرج بالفعل خمسة أفلام واستكمل فيلما سادسا كان قد بدأه مخرج آخر . (يذكر الناقد وليم جونسون أن فيلم « دوللى » يحتوى على لقطة من زاوية مرتفعة تستخدم عمق المجال ، بالاضافة الى لقطة أخرى لعربة الغجر وهى تبتعد الى خلفية الكادر بعيدا عن الكاميرا ، وهى اللقطات التى تستخدم تقنيات غير مسبوقة قبل عام ١٩٠٨ ، وهو مما يوحى بأن جريفيث كان لديه مفهوم أكثر عمقا للمكان السينمائى أكثر من أى من المخرجين المعاصرين) .

سنوات الابداع : (١٩٠٨ ــ ١٩٠٩) والسرد بالعلاقة بين اللقطات :

وفى السنوات الخمس التالية ، أخرج جريفيث لشركة « بيوجراف الأمريكية » ما يزيد على ٤٥٠ فيلما ذات البكرة أو البكرتين محاولا أن يجرب فيها كل تقنيات السرد ، التى سوف يستخدمهـا فيما بعد فى فيلميه « مولد أمة » (١٩١٥) و « التعصب » (١٩١٦) ، وهى التقنيات التى سوف تصبح جزءا من قواعد اللغة السينمائية . ومع ذلك فان جريفيث فيما يبدو لم يكن واعيا تماما بابداعاته ، على الأقل فى خلال ممارسته لها . لقد كانت بالنسبة اليه مجرد نتائج لمحاولته أن يجد حلولا عملية أكثر من كونها تنظيرا مجردا ، ولأن طريقته فى اكتشافها كانت تعتمد على الحدس والتجريب ، وليس على رؤية جمالية وشكلية واضحة . لقد كانت هناك قواعد قليلة جدا للسرد السينمائى آنذاك ، لذلك وجد جريفيث نفســـه حرا فى أن يحكى القصص بالطريقة التى تتيحها له مقتضيات الظروف ، وحسبما تقوده عناصر الحكاية ذاتها ، ولو كانت لديه أية طريقة منهجية على الاطلاق فهى تتألف ببساطة من خلقه للتوازى بين تقاليد السرد المسرحى ــ التى كان يعرفها من خلال تجربته الطويلة

كممثل ـ وأدوات سينمائية متفردة كان يكتشفها بالصدفة اثناء عمله ، كما كانت أدوات السرد النابعة من روايات العصر الفيكتورى ـ التى أحبها جريفيث فى شبابه ـ نموذجا من النماذج التى اعتمد عليها خلال عمله · وفى النهاية ، فان جريفيث استطاع أن يمزج بين الطرائق المسرحية والروائية والطرائق السينمائية معا ، مضيفا اليها اكتشافات الآخرين مثل « بورتر » و « باسترونى » ، وأن يصهر هذه العناصر جميعها ، لكى يخلق لغة سردية بصرية هى ما نسميها اليوم « السينما » · وفى خلال رحلته الفنية يمكن القول ان « جريفيث » قد قدم ما يشبه الترجمة الحرفية لطرائق السرد الروائية التى تنتمى الى القرن التاسع عشر ، ليحولها الى لغة سينمائية ، ولقد كانت افلامه من القوة والتأثير بحيث انها فرضت على السينما شكلا روائيا ، لم تستطع أن تتحرر منه الا عندما ظهرت الى الوجود تقنيات ونظريات سينمائية جديدة ·

وفى الحقيقة أن هناك احساسا سائدا بين دارسى السينما المعاصرين بأن دور جريفيث كمبدع قد تم تضخيمه ، وأن « الابداع لم يكن الا مسألة تأثر بعض صانعى الأفلام ـ الذين يتسمون بالجرأة ـ ببعضهم البعض » ، كما تقول **المؤرخة والناقدة « كريستين طومسون »** ، التى ترى أن الانتقال من السينما البدائية الى السينما الكلاسيكية بين عامى ١٩٠٧ و ١٩١٧ « كان يعتمد على الابداعات الفردية ، ولكن أشخاصا مثل « **جريفيث** » و « **موريس تورنيه** » قد أسهما فى تغيير الممارسات الانتاجية والتقنيات السينمائية فى حدود ضيقة ، لأنهم كانوا محكومين بنظام انتاجى صارم ومتكامل » · وفى ضوء الأبحاث المستفيضة التى قامت بها كريستين طومسون ، **ومؤرخون معاصرون آخرون مثل « بارى سولت »** ، فانه ليس هناك مجال للشك فى أن نظم الانتاج كانت بالفعل شديدة الصرامة آنذاك ، كنتيجة للازدهار المفاجىء لدور العرض الرخيصة « النيكل اوديون » بين عامى ١٩٠٦ ـ ١٩٠٨ ، وأن السرد السينمائى كان متلائما مع طرائق الانتاج ، ولكن المسألة التى أريد التأكيد عليها هو أن جريفيث كان شخصا بارزا ـ وقد لا يكون شديد الأهمية والتأثير ـ فى **تحويل نظم الانتاج من الطرائق البدائية الى الطرائق الكلاسيكية** ، وان الوثائق التاريخية تؤكد أن افلام جريفيث فى « شركة بيوجراف » كانت ذات شعبية هائلة لدى الجمهور المعاصر له ، حتى ان المخرجين الآخرين كانوا يقلدونها كما كانوا يقلدون طريقته فى الانتاج · كما انه ليس هناك مجال للشك فى مجال التاريخ الاجتماعى أن شهرة وذيوع فيلم « مولد أمة » ، والجدل الذى أثاره ، قد خلقت تغيرا لا يمكن انكاره فى نظرة كل الناس تجاه الأفلام واهميتها · ومن ناحية أخرى ، فان جريفيث لم يكن يعمل فى فراغ ، اذ كانت أعماله وانجازاته على صلة وثيقة بالسياق الذى كان يعيش فيه ،

لقد كان مفهوم الاخراج السينمائى فى أفلام الفترة البدائية الأولى ينحصر فى اعتبار الكادر شبيها بخشبة المسرح ، التى يدور عليها الحدث ويراها المشاهد كأنه يجلس على مقعده فى صالة المسرح ، لذلك فان الحركة داخل الكادر كانت لا تختلف عن حركة الممثلين على خشبة المسرح . ولكن نهاية هذه الحقبة شهدت ظهور الأفلام ذات اللقطات العديدة ـ مثل أفلام المطاردات على نحو خاص ـ وهو ما اقتضى أن يهتم الاخراج السينمائى باتساق الحركة بين اللقطات المتتابعة ، (ففى مشاهد المطاردات ينبغى ان تتحرك جميع الشخصيات عبر الكادر فى نفس الاتجاه من لقطة الى اخرى والا ظهروا وكأنهم فى مواجهة بدلا من المطاردة) . ان هذه الطريقة **فى الحفاظ على اتجاه الحركة على الشاشة تسمى اليوم « نظام المائة والثمانين درجة للتصوير »** ، حيث يفترض ان هناك خطا وهميا يفصل بين الكاميرا والحدث ينبغى على الكاميرا ألا تتجاوزه ، حتى لا ينشأ اضطراب وتشوش فى حركة الممثلين والأشياء على الشاشة . ان هذا يضمن أن يرى المتفرج الحدث كله من نفس الجانب ، فعندما نرى البطل وهو يتابع اللصوص فى حركة هروبهم التى تتجه من يسار الكادر الى اليمين ، ينبغى الا تقوم الكاميرا بعبور الخط الوهمى لتصور الحدث من الجانب الآخر ، والا بدت بعض الشخصيات وكأنها تتحرك حركة عكسية غير مفهومة . ومن الواضح أن قاعدة المائة والثمانين درجة لم تكن من ابتكار شخص بعينه ، ولكنها تطورت **عبر ممارسة التجربة والخطأ للعديد من المخرجين (ومن بينهم جريفيث)** ، كما **أسهم فى حل هذه المشكلة الكثيرون من المصورين والقائمين على التوليف والمونتاج ، بالاضافة الى الوعى المتزايد للمتفرجين لضرورة استمرارية واتساق الحركة على الشاشة .**
(واننى أتفق مع الناقد والمؤرخ « **واجينيشت** » ، الذى يقول فى كتابه عن أفلام جريفيث انه ليس مهما على الاطلاق العثور على أدلة تؤكد اسبقية جريفيث أو عدم أسبقيته فى اكتشاف بعض التقنيات ، **فالمهم فى الفن ليس من اكتشف تقنية ما قبل غيره ، ولكن الأهم هو من استطاع استخدامها على النحو الأفضل)** .

لقد كانت خطوة جريفيث الأولى نحو شكل السرد الكلاسيكى تتضمن استخدام **لقطات قصيرة ، تقطع الحدث الرئيسى** ، كما فعل فى فيلم « **قلاقل رجل التشحيم** » (١٩٠٨) ، الذى أكمله قبل اربعة شهور من ظهور فيلم « مغامرات دوللى » ، فلأنه كان ينظر الى حرفته نظرة جادة ، أراد جريفيث أن **يحقق من التأثير العاطفى فى مشهد** يصور امرأة شابة قد نجحت توا فى انقاذ رجل من حبل المشنقة ، فيمهد لقطة عامة متوسطة تظهر فيها الشجرة التى يتدلى منها حبل المشنقة ، حيث تقف الشخصيتان

الرئيسيتان ، يقطع على لقطة أكثر اقترابا يتبادل فيها الممثلان احاسيس الصداقة الحميمة ، مما يتيح للمتفرج مزيدا من القدرة على قراءة وجوه الشخصيات وانفعالاتها ، **بدلا من الابقاء على المسافة البعيدة التى تتطلب بالضرورة الايماءات المبالغ فيها** • ان ما فعله جريفيث لا ينحصر فى تجزىء المشهد الى عدة لقطات ، وهو ما صنعه بورتر وآخرون أحيانا فى أفلام سـابقة ، ولكن انجازه الحقيقى يبدو فى تحطيمه للمســـافة البعيدة بين المتفرج والحدث ، فالقطع من اللقطة العامة الى اللقطة القريبة قد قدم حلا فعالا لمشكلة السرد ، لأنه استطاع أن يوضح الصداقة التى تشأت عن الحدث الرئيسى لانقاذ البطل • وسوف يقوم جريفيث باستخدام هذا النوع من القطع مرة بعد أخرى خلال الشهور التالية ليحقق نتائج ايجابية مذهلة •

خطا جريفيث خطوة منطقية أبعد فى تطوير هذا الاكتشاف ، ليزيد من قدرة السينما على السرد ، ففى فيلم « **بعد سنوات عديدة** » (١٩٠٨) الذى كان النسخة السينمائية **لقصيدة « تينيسون » الروائية « اينوش آردن »** ، يقوم جريفيث باستخدام **التوليف المتوازى لغرض مختلف تماما عن المطاردات السينمائية** ، فهو يغزل بين خطين روائيين أحدهما من وجهة نظر « آنى لى » ، والآخر من وجهة نظر زوجها الذى عاش تجربة غرق سفينته ، ومن خلال احدى عشرة لقطة يصور لنا جريفيث **المسافة المكانية والنفسية** التى تفصل بينهما ، ان هذا النوع من التوليف **يسبق اكتشاف « موروناو » و « كارل فروينـد » للقطة « الكاميرا الذاتية » ، كما يســبق أيضا « مونتاج التجاذب والتنافر لايزنشتين »** • وقد استخدم جريفيث هذه الطريقة فى التوليف فى أفلامه التالية لشركة بيوجراف ، مثل فيلم « **محتكر القمح** » (١٩٠٩) ، حيث يقطع من لقطة لتاجر القمح شديد الثراء وهو يلتهم وجبة شديدة الضخامة ، الى لقطة لجامعى الغلال الفقراء وهم يقفون فى طابور الخبز ، (**وهو شكل مبكر لمونتاج تداعى الافكار** ، الذى استخدمه المخرجون السوفيت فيما بعد) • كما استخدم أيضـــا التقنية التى أسماها « **الاشياء موضع الاهتمام** » ، عندما كان **يقطع من شخص ينظر الى شىء غير موجود فى الكادر الى لقطة لهذا الشىء نفسه** ، وهى التقنية التى ســوف تعرف فيما بعد بلقطات « **وجهـة النظر ذات الدافع** » ، عندما تقف الكاميرا فى نفس المكان الذى تقف فيه الشخصية لتوحى لنا بوجهة نظر ذاتية • كما استخدم جريفيث أيضا ذلك النوع من **التوليف الذى يوحى بالفلاش باك** ، عن طريق القطع الى لقطة أو مجموعة من اللقطات تقطع السرد الرئيسى الذى يدور فى الحاضر ، ليعود السرد الى لحظة ماضية •

وفي الحقيقة ان ما فعله جريفيث في « شركة بيوجراف » بدءا من ١٩٠٨ ، واستمر فيه بنجاح طوال حياته الفنية ، هو « **استخدام لقطات متبادلة من أبعاد مكانية مختلفة** » ، (بمعنى اقتراب الكاميرا أو ابتعادها عن الشيء الذي تصوره من لقطة الى أخرى) ، ولم يكن الهدف من ذلك هو تحقيق « جمل » سينمائيـة متكاملة ، ولكن الهدف من القطـع بين هذه اللقطات ذات الأحجام المختلفة هو النظر الى الحدث الدرامي من عدة زوايا أو وجهـات نظر • وخلال ذلك تعلم جريفيث الأهمية الرمزية والنفسية الكبيرة **للقطات القريبـة « الكلوز اب »** ، التي تقوم بتقديـم التفاصيل الصغيرة ، وعزلها عن خلفياتها او الأشياء المحيطة بها ، ومن ثم اعطاؤها أهمية درامية أكبر عندما تظهر وحدها في الكادر في صورة مكبرة • كما تعلم جريفيث أيضا الأهمية في استخدم **اللقطة العامة البعيدة جدا** ، لكي يوحي بالمكان على نحو بانورامي ، أو ليصور مشاهد الأحداث الملحمية ، كما فعل في « **مولد أمة** » و « **التعصب** » • وبالطبع ، فان المسئولين في « شركة بيوجراف » قد صدمتهم تجارب جريفيث ، لأنه في فيلم « **بعد سنوات عديدة** » لم يضع أي حدث أو مطاردة كما اعتادت أفلام تلك الفترة• (وان واحدا من اسهامات جريفيث المهمة ، كان **رفع مستوى المضمون** في افلام تلك الفترة) • كما بدت طريقة جريفيث في صنع الأفلام ــ من وجهة نظر المسئولين ــ وكأنها تنتهك كل القواعد المعروفـة في السرد ، الذي يحافظ على وحدة الزمان والمكان وتعاقب الأحداث • وفي رواية « **ليندا آرفدسون جريفيث** » عن رد فعل زوجها تجاه هذا الانتقاد تكشف عن نظرة الفنان الى حرفته :

« عندما تحدث جريفيث عن رغبته في تصوير مشهد نرى فيه انتظار « آني لي » لزوجها الغائب ، يعقبه مشهد آخر يظهر فيه اينوش وحيدا في الجزيرة المهجورة ، بدا الأمر كله مثيرا للاضطراب في نظر المسئولين ، الذين قالوا له كيف لك ان تحكي قصة وأنت تقفز هكذا بين المشاهد ، فالجمهور لن يعرف ماذا تقصـــده ، فرد جريفيث : ألم يكتب « **ديكنز** » بنفس الطريقة ؟ فاجابوه : بلى ، ولكن كتابة الرواية شيء مختلف • فكان رد جريفيث ان رواية قصص الأفـــلام لا تختلف كثيرا عن فن الروايـة الأدبيـة » •

لقد نظر جريفيث الى الافلام على انها قصص يمكن أن تحكى بواسطة ترتيب اللقطـات بدلا من الكلمات ، لكن المسئولين في « شركة بيوجراف » شعروا أن جريفيث قد ذهب الى أبعد مما ينبغي ، وظلوا متخوفين من رد فعل الجمهور ، ولكن الأمر الذي اثار دهشتهم هو أن فيلم « **بعد سنوات عديدة** » قد قوبـل بحفاوة كبيرة على أنه عمل عظيم ، كما كان أول فيلم

امريكى تنهال عليه الطلبات للاستيراد فى الأسواق الأجنبية على نحو غير مسبوق ٠ وخلال السنوات الأولى من عمله كمخرج « بشركة بيوجراف » ، استطاعت أفلام جريفيث ان تحقق للشركة أرباحا طـائلة ، كما أصبحت « أفلام بيوجراف » علامة على الجودة الفنية والاحترام النقدى ، اللذين لم يكن ينالهما فى السابق الا أفلام المسرحيات المصورة ٠

كانت خطوة جريفيث التالية أكثر جرأة وراديكالية ، حيث عمد الى تجزىء الواقع الى شـذرات مكانية وزمنية ؛ **لكى يخلق احساسا بتعدد الأحداث وتوازيها ، ولكى يحقق نوعا جديدا من التشويق الدرامى** ٠ لقد بدأ فى مثل هذه المحاولة مع فيلمه الثامن « **الساعة القاتلة** » فى أغسطس (١٩٠٨) ، ولكنه وصـل بها الى النضج فى يونية (١٩٠٩) مع فيلمه الميلودرامى « **المنزل النائى** » ٠ أراد جريفيث فى هذا الفيلم أن يصور حدثا يحدث على ثلاثة مستويـات فى نفس الوقت ، حيث تحاول عصـابة من اللصوص ان تقتحم المنزل من الخارج ، بينما تحاول أم وأطفالها التصدى لهذا الهجوم من الداخل ، بينما نرى الأب وهو يأتى مسرعا من المدينة لانقاذ العائلة ودحر اللصوص ، كتطوير منطقى للتكنيك الذى استخدم فى فيلم « بعد سنوات عديدة » ، قام جريفيث بالقطع من حدث الى آخر مع تزايد مستمر فى سرعة القطع بينها ، حتى تلتقى الأحداث الثلاثة فى ذروة الفيلم ٠ ان هـذا **القطع المتبـادل أو القطع المتداخل بين اثنتين وخمسين لقطـة منفصلة قد حول الذروة الدرامية فى الفيلم الى ذروة بصرية أو سينمائية فى الوقت نفسه ، حتى ان الحكاية وطريقة حكايتها قد أصبحتا شيئا واحـدا** ، او بكلمـات اخرى فان الشكل قد أصبح هو المضمون فى الوقت ذاته ٠ ولقد كان من المعتقد لفترة طويلة ان « **بورتر** » قد استخدم القطع المتداخل فى فيلم « **حياة رجل الاطفاء الأمريكى** » فى عام ١٩٠٣ ، (وهو ما ناقشناه فى الفصل الأول) ٠ كما ان من الواضح أن صانعى أفلام « مدرسة برايتون » وجريفيث أيضا قد سبق لهم تجريب هذا التكنيك قبل عام ١٩٠٩ ، ولكن « **المنزل النائى** » كان اول فيلم درامى يستخدم هذا التكنيك كمادة بناء أساسية ، **ليحكى قصة تدور فى ثلاثة أماكن منفصلة** ٠ وبعد هذا الفيلم دخل القطع المتداخل الى الأجرومية السينمائية ليصبح واحدا من أهم وسائل السرد فى الأفلام ٠

انتشر هذا التكنيك فى كل أنحاء صناعة السينما ، حتى انه أصبح معروفا باصطلاح « **الانقـاذ فى اللحظة الأخيرة ، على طريقة جريفيث** » ٠ والعنصر الأساسى فى هذا التكنيك ليس هو القطع السريع بين اللقطات التى تصور أحداثا متزامنة ، ولكنه القطع السريع بين لقطات تزداد قصرا حتى تبلغ ذروتها فى النهاية ٠ وكما يشير «**آرثر نايت**» ، فان جريفيث قد اكتشف أن **زمن اللقطة ومدة بقائها على الشاشة تخلق توترا نفسيا معينا**

عند المتفرج ، وانه كلما كانت اللقطة أقصر فى زمنها تزايد التوتر الناشىء عنها · لقد كانت تلك هى القاعدة الرئيسية لمشاهد الانقاذ بالقطع المتداخل التى جعلت جريفيث مشهورا فى العالم كله ، على الرغم من أن هذا النوع من التوليف لم يظل بالطبع مقتصرا على المطاردات ، فلقد اصبح فى الحقيقة هو الأساس البنائى للسينما الروائية منذ « مولد أمة » وحتى اليوم ، فهذا الاستخدام للقطع المتبادل ، الذى يزداد تطورا حتى الذروة ، يمكن اعتباره التجسيد البصرى للكريشسيندو فى الموسيقى ؛ وبكلمات أخرى فان سرعة الايقاع البصرى للتوليف بين أحداث متزامنة توازى سرعة الايقاع الدرامى للحدث الذى يتم تصويره ، وهو ما يجعل المضمون يتجسد فى الشكل ، لهذا فان ثانى اكتشافات جريفيث الهامة ذو علاقة وثيقة باكتشافه الأول ، فالتبادل بين اللقطات ذات الأحجام المختلفة التى تتباين فيها الأبعاد المكانية للكاميرا عن الحدث قد أعقبه جريفيث بتبادل للقطات ذات أطوال زمانية مختلفة ، ليؤسس قواعد المونتاج وجمالياته ، التى سوف تسود الخمسين عاما الأولى من عمر السينما الروائية ·

وعلى الرغم من أن « شركة بيوجراف » مثل بقية الشركات الأخرى فى صناعة السينما لم تكن ترغب فى أن تذكر اسم المخرجين فى تيترات الأفلام ، فان جريفيث قد حقق بابداعاته شهرة هائلة ، وهو ما أتاح له استمرار عقده مع الشركة لكى يستمر فيما أسماه « العمل من أجل دور عرض السنتات الخمسة » ، الا أنه استطاع من خلال هذا العمل ذاته أن يتابع تجاربه شديدة الأهمية فى تاريخ السرد السينمائى ·

سنوات الابداع (١٩٠٩ - ١٩١١) والسرد داخل الكادر

لقد كانت اكتشافات ١٩٠٨ - ١٩٠٩ (بالتوليف المتبادل بين اللقطات المختلفة فى أحجامها أو أطوالها الزمنية) ، اكتشافات تتعلق بالتوليف أو المونتاج الذى يتمثل فى العلاقة الحيوية « بين » اللقطات (وهو ما نسميه **السرد بخلق علاقات بين الكادرات المختلفة**) ، ولكن سرعان ما أظهر جريفيث اهتماما مماثلا بما يحدث « **داخل** » الكادرات ذاتها ، أو داخل كل لقطة على حدة (**وهو ما نسميه السرد داخل الكادر**)· لقد كان السبب الرئيسى فى ذلك هو اهتمامه المتزايد بالقصص ذات المضمون العميق ، والتى كان معظمها مقتبسا عن أصول أدبية ، وهو الاهتمام الذى بدأ فى فترة سابقة متزامنا مع أفلامه الميلودرامية ونمط أفلام المطاردات أثناء عمله مع « شركة بيوجراف » ، فقد أخرج عدة أفلام مقتبسة من أعمال « **لشكسبير** » و « **ادجار آلان بو** » و «**تينيسون**» و « **براونينج**»

و «ديكنز» و «تولستوى» ، ومثل فيلمه « محتكر القمح » المقتبس عن روايتين « لفرانك نوريس » ، كما قام بمعالجة بعض الموضوعات الاجتماعية المعاصرة الجادة وان اتسمت رؤيته بقدر كبير من التبسيط والسطحية ٠ ولأن جريفيث أراد أن يكون مضمون افلامه أكثر جدية ، فانه قد حاول أن يضفى على الوسيط السينمائى جدية مماثلة ، وهو الأمر الذى يبدو فى أحد عناصر اخراجه باهتمامه باختيار وادارة الممثلين ٠

لقد كان جريفيث بالفعل هو **أول مخرج عظيم فى فن ادارة الممثل** ، لأنه كان هو نفسه ممثلا وواعيا بالجانب النفسى من هذه الحرفة ، لذلك فقد عرف قيمة الاهتمامات بالبروفات ، وفرضها على الممثلين والفنيين ، فى الوقت الذى كان فيه معظم المخرجين الآخرين يقومون بتصوير الافلام دون بروفات على الاطلاق ، لذلك فقد كان جريفيث يمنح ممثليه أربعة أضعاف الأجر الذين يحصلون عليه فى شركات منافسة ٠ وبحلول عام ١٩١٣ استطاع أن يكون لنفسه مجموعته الخاصة من **الممثلين الذين** سوف يصبحون نجوما مثل « ماري بيكفورد » و « ليونيل باريمور » (وقد ترك العمل مع جريفيث بعد فترة قصيرة) و « **ماى مارش** » و« **دوروثى جيش** » و « **ليليان جيش** » و « **بلانش سويت** » و « **هنرى ب٠ والتهول** » و « **بوبى هاردن** » و « **دونالد كريسب** » و « **والاس ريد** »، كما اكتشف جريفيث ما لم يستطع مخرج قبله اكتشافه ، أن **الكاميرا السينمائية تساهم اسهاما كبيرا فى تعميق وتوضيح الشخصيات الدرامية**، بالاضافة الى تدريبه المستمر للممثلين على الأداء التلقائى والمرهف ٠ كما امتد اهتمام جريفيث بالتفاصيل الى **الديكور** الذى كان يشرف على تصميمه وانشائه ٠ **لقد** بدا كل هذا العمل الشاق الذى يقوم به مبالغا فيه بدرجة كبيرة من وجهة نظر المسئولين عن شركات الانتاج الذين رأوا فى ذلك تضييعا للوقت والمال ، (لقد كانت تلك هى فترة أفلام « النيكل أوديون » التجارية) ، لكن الجمهور والنقاد على السواء اظهروا اعجابا كبيرا بالطبيعية والأصالة للأفلام التى تحمل علامة « أ ٠ ب التجارية » (آمريكان بيوجراف) ، والتى كانت فى حقيقتها علامة على افلام جريفيث التى أنتجها واخرجها للشركة ٠ وسرعان ما ظهرت فى الصحف السينمائية مقالات متحمسة لأفلامه ، وكانت شركة « بيوجراف » هى أولى الشركات التى تتلقى خطابات المعجبين بأفلام بعينها (كانت هى افلام جريفيث) ، بدلا من خطابات الاعجاب بالنجوم ٠

لقد ذهب اهتمام جريفيث بمضمون أفلامه الى ابعد من مجرد الاهتمام بالممثلين والديكور ، ففى أواخر عام ١٩٠٨ على سبيل المثال ، وفى فيلمه « **اصلاح مدمن الخمر** » ، بدأ فى تجريب **الاضاءة التعبيرية** باستخدام ضوء

النيران ، فى وقت كانت مصابيح الزئبق الكهربائية جديدة على الصناعة ، وكانت تستخدم فى تصوير المناظر الداخلية ؛ مما أدى الى نوع من الاضاءة المسطحة والمحايدة لكل أجزاء الكادر (لقد كانت تلك المصابيح مناسبة أيضا لنوع الأفلام الخام «الأورثو كروماتى» التى كانت تستخدم فى فترة الأفلام الصامتة ، لأن تلك الأفلام كانت حساسة للمجال الأخضر والأزرق من الطيف الضوئى) ، لذلك كانت تجارب جريفيث فى الاضاءة تجارب ثورية ، لأنه استطاع باستخدام ضوء النيران خلق **مساحات من الضوء والظل** ، وهو ما حقق نتائج مبهرة فى فيلم « **عبور بيبا** » (١٩٠٩) ، المقتبس عن قصيدة **براونينج** الدرامية ، والذى كان أول فيلم تظهر عنه مقالة صحفية فى جريدة « نيويورك تايمز » • تحدث أحداث هذا الفيلم ذو البكرة الواحدة خلال يوم واحد ، حيث استطاع جريفيث أن يعبر عن الأوقات المختلفة للنهار بالتحكم فى الاضاءة التى تحاكى حركة الشمس عبر السماء • وفى أول أفلامه التى أخرجها فى كاليفورنيا « **خيط القدر** » (١٩١٠) ، تمت اضــاءة المنظر الداخلى للارسالية الاسبانية القديمة باســتخدام حزم من ضوء الشمس ، تبــدو كما لو كانت تمر من خلال خصاص نافذة علوية ، وبذلك فان بعض أجزاء المشهد ظهرت فى الضوء بينما غرقت أجزاء أخرى فى الظلام ، وقد استخدم جريفيث نفس الطريقة فى الاضــاءة فى فيلم « التعصب » ، فى لقطــة المهد الذى لا يتوقف عن التأرجح ، الذى ظهر مرة بعد أخرى فى اللقطات التى تربط بين المشاهد ، وأصبح جريفيث هو سيد هذا النوع من الاضاءة التى تعطى جوا خاصا (وأسماهــا أولفين فيكوف مصور أفلام سيسيل ب• دى ميــل « **اضاءة رامبرانت** ») ، والتى تعطى شخصية خاصة لكل مشهد من خلال ترتيب مساحات الضوء والظل ، وعلى الرغم من أن جريفيث كان مضطرا لأسباب مالية لتصوير الجزء الأكبر من فيلميه الكبيرين فى ضوء الشمس المباشر ، فان طريقة الاضاءة الدرامية التى اكتشف أهميتها سرعان ما تم استخدامها بقدر أكبر من الحرفية بواسطة مخرجين مثل « جوفانى باسترونى » فى ايطاليا و « ارنست لوبيتش » فى ألمانيا (وفى الولايات المتحدة فى فترة لاحقة) و « سيسل دى ميل » فى الولايات المتحدة •

لكن أكثر اسهامات جريفيث فى مجال السرد داخل الجادر جاءت بعد أن بدأ فى الانتقال بشركته الى كاليفورنيــا الجنوبيــة ، من خلال جدول موسمى منتظم منذ بدايات (١٩١٠) • (لم يكن جريفيث هو أول مخرج يستقر فى هوليوود ، ففى خريف ١٩٠٧ أنشــأت شركة « سيليج بولى سكوب » ستوديو صغيرا هناك) • وفى هوليوود ومن خلال أفلام مثل « **معركة ايلدربوش** » (١٩١٣) اكتشف جريفيث **أهمية حركة الكاميرا** ، **وامكاناتها** ، **فى تعميق التعبير الدرامى** ، فقــد كانت الكاميرا قبــل ذهاب

جريفيث الى هوليوود ساكنة فى أغلب الأحوال.وكانت هناك بعض التجارب القليلة فى تحريك الكاميرا حركات بانورامية افقية ورأسية ، كما رأينا فى فيلم « **سرقة القطار الكبرى** » ، كما بدأ جريفيث فى تجريب اللقطات البانورامية لأغراض سردية منذ عام ١٩٠٨ كما فى فيلم « **نداء البرية** » وفى عام (١٩٠٩) كما فى فيلم « **طبيب الريف** » . ولكن معظم الأفلام الروائية فى عام ١٩١٠ - حتى أفلام جريفيث - كانت تقوم أساسا على التوليف ، سواء أكان توليف اللقطات أم المشاهد .

وفى كاليفورنيا بدأ اهتمام جريفيث يتزايد ببناء الفيلم من خلال الاهتمام **بالعلاقات داخل الكادر** ، بنفس الدرجة من الاهتمام بعلاقات التوليف بين اللقطات . ففى لقطته البانورامية استطاع جريفيث أن يتابع حركة الشخصيات داخل مكان شديد الاتساع ، لكن الأكثر أهمية هو أنه باستخدام هذه اللقطات استطاع أن يجعل المتفرج أكثر ادراكا واهتماما بالمحيط والجو العام للفيلم ، كما أنه باستخدام **اللقطات المتحركة على قضبان** (ترافلنج) - حيث تشارك الكاميرا والمتفرج أيضا فى التحرك مع الأحداث - استطاع جريفيث أن يضيف نوعا جديدا من حركة الكاميرا الى اللغة السينمائية . ففى فيلم « **عامل لونديل** » (١٩١١) اراد جريفيث أن يوحى بالحركة اللاهثة لعربة تتحرك بسرعة ، لانقاذ فتاة شابة وقعت أسيرة فى يد اللصوص ، فقام **بوضع الكاميرا على سيارة متحركة** ، ليقوم فيما بعد بالتوليف بين اللقطات التى تصور اندفاع السيارة داخل الأرض الواسعة ، ولقطات تصور فزع الفتاة ويأسها . وفى السنوات التالية سوف يقوم جريفيث مع **مدير التصوير «بيتزر»** بوضع الكاميرا على سيارة، لكى يتابع حركة الحدث خلال تجمع مجموعات « الكلان » المتعصبة ، فى مشهد الذروة فى فيلم « **مولد امة** » ، وفى مشهد الانقاذ فى فقرة القصة الحديثة من فيلم «التعصب» . (لقد كانت فقرة القصة البابلية من هذا الفيلم الأخير تحتوى على أعقد وأطول لقطة متحركة فوق قضبان ، ولكى يقوم بتحريك الكاميرا مباشرة من لقطة عامة بعيدة جدا للديكور الضخم فى قصر « بلشازار » ، الى لقطة قريبة للحدث ، فان جريفيث « وبيتزر » قاما بانشاء مصعد ضخم يتحرك على قضبان حركة بطيئة فى اتجاه الحدث ، فى لقطة واحدة طويلة يستمر عرضها على الشاشة ستين ثانية) . بهذه الاضافات للغة السينمائية **بدأ انهيار المفهوم الذى ساد منذ ميلييس عن الكادر كمعادل لخشبة المسرح** ، واختفى هذا المفهوم تماما بظهور فيلم جريفيث « **مولد امة** » (١٩١٥) .

استطاع جريفيث أيضا خلال سنواته الأولى فى كاليفورنيا اكتشاف امكانات **التعبير الدرامى لوضع الكاميرا بالنسبة للشخصيات والأحداث** ،

لكى يصبح أول مخرج يقوم ببناء لقطاته باستخدام **العمق** ، حيث تدور أحداث مختلفة فى وقت واحد فى مستويات عديدة من الخلفية ومقدمة الكادر وما بينهما . ومع بدايات (١٩١٠) وجد أن الزاوية أو المنظور الذى يتم تصوير اللقطة منه يمكن أن يصبح تأكيدا واعيا على مضمون اللقطة ، وذلك من خلال اختيار عناصر معينة من الكادر لاضفاء أهمية درامية أكبر عليها . وهناك الكثير مما يقال عن **المجاز البصرى** فى تصوير شخصية من خلال زاوية كاميرا شديدة الانخفاض واضاءة خلفية قوية ، بدلا من تصوير نفس الشخص فى لقطة متوسطة وبزاوية معتادة ومن خلال اضاءة طبيعية ، فمثل هذه الطريقة الدرامية فى تصوير اللقطة سوف توحى للمشاهد بأن الممثل يبدو عملاقا ، كما سوف توحى الظلال على وجهه بشخصية شريرة ، وبالطبع فان استخدام الزاوية شديدة الارتفاع سوف توحى على العكس بأن هذا الشخص ضعيف أو عاجز ، مثلما بدت « ماى مارش » فى مشهد المحاكمة من فقرة القصة المعاصرة من فيلم « التعصب » ، وهكذا فان جريفيث الذى تعلم من قبل كيف يخلق مجازا بصريا من خلال التوليف الذى يعتمد على تداعى الأفكار ، قد بدأ فى تعلم كيف يخلق مجازا بصريا « داخل » الكادر من خلال اختيار زاوية التصوير . **وان النتيجة المنطقية لهذا الأسلوب المجازى او الرمزى تظهر شديدة الوضوح فى « التعصب » (١٩١٦) « وبراعم متكسرة » (١٩١٩) ، كما بلغت ذروتها فى استخدام زوايا الكاميرا الحادة للتعبيرية الالمانية ، ولتقنيات الكاميرا الذاتية عند « مورناو » و « كارل فروند »** ، كما سوف نذكر لاحقا فى الفصل الرابع .

بدأ جريفيث فى اكتشاف ابداعات تقنية جديدة فى « شركة بيوجراف » ، لكنها تبدو اكتشافات صغيرة الأهمية بالمقارنة مع اكتشافاته فى التوليف وحركة الكاميرا وزاوية التصوير ، لكنها مع ذلك اكتشافات مهمة لأنه استطاع **اتقان تقنيات المزج والاختفاء التدريجى والظهور التدريجى** ، التى لم تكن الا أدوات انتقال بدائية تنحدر عن ميلييس ، قبل أن يجعلها جريفيث أكثر حيوية واتقانا ، لقد كانت هذه التقنيات يتم اصطناعها معمليا من خلال « آلة الطبع البصرى » بدءا من العشرينيات ، لكنها فى زمن جريفيث لم تكن ممكنة الا بتحقيقها **داخل الكاميرا** ، فقد كان يتم تصوير اللقطة الأولى (التى سوف تختفى تدريجيا من خلال المزج مع اللقطة الثانية) باستخدام فتحة للعدسة تزداد ضيقا حتى تغلق العدسة تماما ، ثم يتم ايقاف الشريط واعادته للوراء ، ليعاد تصوير اللقطة الثانية عليها (وهى اللقطة المطلوب ظهورها تدريجيا) ، وذلك باستخدام عدسة تزداد فتحتها بنفس السرعة . لقد كان الظهور التدريجى والاختفاء

التدريجي ـ اللذان استخدمهما جريفيث للمرة الأولى لكي يمثلا بداية الفيلم ونهايته ـ يتم تحقيقهما داخل الكاميرا باستخدام التقنيات ذاتها (لقد كان اتساع أو ضيق فتحة العدسة يتم فى تلك الفترة باستخدام أداة بدائية لم تكن تحقق الغلق الكامل للعدسة وتترك دائرة صغيرة مفتوحة فى مركز الكادر ، مما كان يضطر المصورين لوضع أيديهم فوق العدسات) ، وهكذا فان جريفيث اتقن تقنيات المزج والظهور والاختفاء ، بالاضافة لتقنياته الأخرى التى أثارت الاهتمام ، وذلك بمحاولاته العديدة فى التجريب ، واعطاء اهتمام أكبر بانجازها على نحو لم يحاوله مخرج قبله • وبصرف النظر عن عبقريته السينمائية فقد كان أعظم اسهاماته هو انه أخذ كل شىء فى صناعة السينما بقدر من الجدية ، **ولم تكن معظم «اكتشافاته» فى حقيقتها اكتشافات بأية حال من الأحوال ، ولكنها كانت ببساطة نتيجة لعنايته الشديدة باتقان ما سبق لمخرجين قبله أن اكتشفوها على نحو ساذج وعشوائى •**

هناك ابتكارات تنتمى تماما الى جريفيث أو لاشتراكه مع « بيتزر » فى اتقانها ، مثل « **الفلاش باك** » ، وبداية اللقطة باستخدام **حدقة** تزداد اتساعا ، أو نهايتها باستخدام حدقة تزداد ضيقا ، واللقطة التى يتم تحديد الاطار الخارجى للكادر فيها باستخدام **قناع** يوضع فوق العدسة ، والاستخدام الواعى **للشاشة المنقسمة ، والبؤرة الناعمة** • لقد كانت هذه الأدوات مثل المزج او الظهور أو الاختفاء فى جوهرها نوعا من **المحسنات البصرية** ، لذلك فانها نادرا ما تستخدم اليوم الا بغرض الاشارة لعصر جريفيث ، لكننا سوف نعرف فى الفقرة التالية مدى أهميتها العميقة فى خلق النسيج البصرى شديد الثراء فى فيلم « **مولد أمة** » ، فى زمن لم تكن هذه الأدوات عادية على الاطلاق •

نزوع جريفيث الى زيادة طول الفيلم

وصلت سنوات التكوين الفنى فى « شركة بيوجراف » الى قمتها عام ١٩١١ ، عندما تعاقدت الشركة مع جريفيث للمرة الثالثة بمرتب خيالى يبلغ خمسة وسبعين دولارا كل أسبوع ، بالاضافة الى بعض الحوافز ، وعندئذ غير جريفيث اسمه من لورانس ليعود الى اسمه الأصلى «**ديفيد وارك جريفيث** » ، مما يعنى أن جريفيث كان فخورا بانجازاته ، ومقتنعا بأن السينما لن له احترامه • لقد تحول العمل الطارىء الذى اضطر لقبوله قبل ثلاث سنوات ـ حتى لا يموت جوعا ـ الى مهنة يحترفها ويفخر بها ، وعندما وجد جريفيث أن أفلامه ذات البكرة الواحدة اكتسبت شهرة جماهيرية واسعة بين عامى ١٩١١ و ١٩١٢ ، اخذ على عاتقه أن يصنع أفلاما روائية تتميز بالحكايات الاكثر عمقا وتعقيدا ، مثل حكاية النفاق المتفشى فى

حياة المدن الصغيرة، كما فى فيلم **«قبعة نيويورك»** الذى كتبته **«انيتا لووس»** (١٨٩٣ – ١٩٨١) ، بالاضافة الى فيلمه **« فرسان خليج الخنازير »** (١٩١٢) ذى القصة الدرامية المعاصرة ، والذى تم تصويره فى شوارع نيويورك ، وتذكره كتب تاريخ السينما على أنه **واحد من الأسلاف الأول للواقعية الايطالية الجديدة** • لقد شعر جريفيث بأنه يجب أن يتخلى عن قيود البكرة الواحدة التى يتراوح زمنها بين عشر وست عشرة دقيقة ، وانه ينبغى عليه أن يحاول اكتشاف تجارب جديدة فى السرد من خلال زيادة طول الأفلام ، كما يبدو أنه كان يفكر فى أن السينما يجب عليها أن تطور شكلا فنيا ناضجا يشبه القوالب السردية فى الفنون الأخرى ، لكى تحقق السينما لنفسها وضعا محترما بين الفنون ، وأن هذا الشكل الفنى يحتم زيادة طول الفيلم لكى يتيح التفاعل الحيوى بين عناصر السرد• ان الأمر يبدو كما لو أن جريفيث قد وصل الى النتيجة المنطقية بأنه اذا كان مستحيلا على الرواية أو الأوبرا أو المسرحية أن تستغرق زمنا لا يتجاوز الخمس عشرة دقيقة ، فان هذا ينطبق أيضا على الأفلام ، لذلك فقد قرر جريفيث – على الرغم من معارضة مديرى الشركة – **أن يعيد اخراج فيلمه الناجح ذى البكرة الواحدة « بعد سنوات عديدة » (١٩٠٨) كفيلم من بكرتين باسم « اينوش آردن » فى أواخر عام (١٩١١)** • وقد كانت هناك محاولة سابقة لجريفيث فى عام ١٩١٠ لاخراج فيلم من بكرتين تحت اسم **«الايمان»** ، ولكن «شركة بيوجراف» قامت بتوزيع وعرض كل بكرة على حدة كما لو أن كلا منهما كان فيلما مختلفا ، ولقد حاولت الشركة أن تفعل نفس الشىء مع فيلم « اينوش آردن » ، لكن الجمهور وأصحاب دور العرض طلبوا النسخة الكاملة ، واضطرت « شركة بيوجراف » للاستجابة فى النهاية • وفى تحول مفاجىء مثير للدهشة قامت الشركة فى العام التالى بتشجيع جريفيث على اخراج الأفلام ذات البكرتين لكى تستطيع الدخول فى المنافسة مع الانتاج المتزايد لهذه النوعية من الأفلام ، التى تم انتاجها فى أمريكا أو أوربا على السواء • وبالطبع فان ذلك صادف هوى فى نفس جريفيث ، الذى قدم خلال عام ١٩١٢ ثلاثة أفلام ذات بكرتين فى كاليفورنيا وحدها (بالاضافة لأفلام أخرى) ، وكانت تلك هى التمهيد بالنسبة له ولجمهوره لفيلمه الروائى الطويل **« جوديث من بيتوليا » (١٩١٣)** ••

كان أول هذه الأفلام هو **« سفر التكوين الانسانى »** (الذى أعاد اخراجه فى العام التالى تحت اسم **« حروب القبائل البدائية » أو « القوة المتوحشة »**) والذى تصفه كتب دعاية « شركة بيوجراف » بأنه « دراسة نفسية تعتمد على النظرية الداروينية لتطور الانسان » • وعلى الرغم من التفسير شديد التبسيط والسذاجة لانتصار الذكاء على القوة فى عصور

ما قبل التاريخ ، فان فيلم « سفر التكوين الانسانى » كان مميزا بمعايير عصره (لقد كان هذا الفيلم هو **الأب الروحى لافلام مثل « مليون سنة قبل الميلاد »** (١٩٤٠) الذى أخرجه « **هال روش** » ، وقام جريفيث بالعمل فيه كمستشار فنى ، وربما قام أيضا باخراج بعض مؤثراته البصرية ، كما ظهر أيضـا فيما بعـد فيلم بنفس العنوان عـام ١٩٦٦ من اخراج « **دون شافى** ») - فى نفس العام أخرج جريفيث أيضا فيلمه « **المذبحة** » **الذى يصفه المؤرخ السينمائى « لويس جاكوبز » بانه « اول فيلم امريكى من الانتاج الفخم والبهر »** • يحكى هذا الفيلم عن واقعـة تاريخية لمذبحـة حدثت لركاب موكب من عربات السـفر فى الغرب الامريكى ، مع بعض الايماءات لبطولة الجنرال « كاستر » فى الحرب الأهلية • كان هذا الفيلم يمثل أكثر التحديات الفنية التى واجهت جريفيث ، ويمكن لنا اليوم ان نرى تاثيره الواضـح على فيلم « مولد أمة » فى مشهد المذبحة الضـخم ، واستخدام التوليف شديد السلاسة والتدفق ، والتكوين البصرى المذهل لذلك كان جريفيث يعتقد أن فيلم « المذبحة » سوف يلاقى استحسانا هائلا، لكنه على العكس مر مرورا عابرا ، لأنه فى الفترة بين انتاجه وعرضـه تم عـرض أفلام مثـل « **الملكة اليزابيث** » وبعض « افلام الفن » الأخرى فى أمريكا ، والتى أشعلت الرغبة الجماهيرية لرؤية الأفلام الطويلة المبهرة فى السوق التى كانت تعتمد اعتمادا كليا على الأفلام القصيرة •

لم يثر فيلم « الملكة اليزابث » اعجاب جريفيث ــ فيما عدا طوله النسبى – فقد كان الفيلم مجرد مسرحية مصورة تحتوى على ثلاث وعشرين لقطة منفصلة ، يتتابع عرضها فى شريط يبلغ زمنه ثلاثا وخمسين دقيقة (لقد كان فيلم جريفيث « **زمال دى** » ذو البكرة الواحدة ، والذى تم انتاجه فى زمن معاصر لفيلم « الملكة اليزابث » يحتوى على ثمان وسـتين لقطة منفصلة يستغرق عرضها اقل من عشر دقائق) • ونتيجة لتجاهل الجمهور لفيلم « المذبحة » ورفض جريفيث لهذا التجاهل ، فانه بدأ على الفور فى اخراج فيلمه التـالى « **قلب الأم** » ، الذى كان يأمل فى أن يصـبح عملا عظيما،والذى كان ميلودراما معاصرة تم تخصيص ميزانية ضخمة لانتاجها، ولسوء الحظ ــ وقبل أن يتم الانتهاء من الفيلم ــ وصل الى أمريكا الفيلم الايطالى شديد الضخامة « **كوفاديس** » ، وهكذا قوبل « قلب الأم » أيضا بالتجاهل ، بينما كان الجمهور يقف فى صفوف طويلة لكى يشاهد اضخم واطول فيلم تم تصويره حتى تلك اللحظـة • لقد تجاوز الأمر بالنسـبة لجريفيث مجرد التجاهل الجماهيرى ، ولكنه شعر أيضا بان فن السينما قد تجاوزه أيضـا ، فعلى الرغـم من أن « كوفاديس » كان متواضعا فى تقنياته السردية بالمقارنة مع افلام جريفيث ذات البكرتين ، الا أنه كان يمثـل الفيلم الروائى الطويل ذا الانتـاج شديد الضخامة ، الذى كان

جريفيث يحلم بالتاجه طوال العامين السابقين ، لذلك فقد ازداد جريفيث تصميما على أن يقف فى وجه المنافسة الأوربية ، ليصنع افلامه الضخمة التى سوف تجعله يحتل موقعا متفردا فى تاريخ السينما .

« جوديث من بيتوليا » وانتقال جريفيث الى شركة « ميوتوال »

ليس من المؤكد ما اذا كان جريفيث قد شاهد بالفعل « كوفاديس » عندما بدأ فى تصوير « جوديث من بيتوليا » فى سرية خلال يوليو (١٩١٣) فى كاليفورنيا ، لكنه كان على الأقل قد قرأ عن الفيلم بما فيه الكفاية فى الصحف المتخصصة ، وعرف أنه يدور عن ملحمة شديدة الابهار . كانت قصة فيلم « جوديث من بيتوليا » مستمدة من الأسفار الملحقة بالعهد القديم عن الأرملة « جوديث » (يهوديت) التى اظهرت الحب للامبراطور الأشورى الغازى « هولو فيرنس » أثناء الحصار البابلى ، لكى تنجح فى قتله وانقاذ مدينتها المحاصرة . كانت الميزانية المقررة للفيلم حوالى ثمانية عشر الف دولار ، وهو مبلغ ضخم بمعايير تلك الأيام . لكن التكاليف بلغت الضعف بسبب رغبة جريفيث فى تحقيق الابهار الانتاجى والدرامى . وقد ذهب معظم هذه الميزانية فى الانفاق على بروفات مشاهد المعركة داخل المنظر الشاسع الذى تبلغ مساحته اثنى عشر ميلا مربعا ، والذى يتضمن اعادة بناء لمدينة بيتوليا بالحجم الطبيعى ، بالاضافة الى نزوع جريفيث للدقة المتناهية فى تفاصيل الأزياء والديكور . لكن الأهم من ذلك كله هو التكاليف اللازمة لانتاج فيلم ملحمى طويل بلغ عند توليفه أربع بكرات .

يمثل هذا الفيلم ذروة عمل جريفيث لدى « شركة بيوجراف » ، كما أنه يشبه فيلم « التعصب » ، فى قصته المعقدة التى تنقسم الى أربع حركات متباينة ، تستخدم كل الأدوات السردية التى سبق لجريفيث اكتشافها واتقانها خلال السنوات الخمس السابقة . ومع ذلك ، فان من مزايا الفيلم الجمع بين الاقتصاد فى تطور الحكاية القصصية ، والتعقيد الشديد فى تقنيات سرد هذه الحكاية . لقد كان فيلم « جوديث من بيتوليا » يمثل قمة الافلام المبهرة آنذاك بمشاهد الحصار التى تحتشد فيها جموع الممثلين ومشاهد المعركة فى مساحة شديدة الاتساع ، وحركات الكاميرا الطويلة على القضبان ، لكن الأهم هو الحفاظ على دراما البطلة داخل هذا الحدث الملحمى الكبير . وعلى الرغم من ان بعض مشاهد الفيلم تفتقر الى الذوق (مثل رقصات الاغراء التى قامت بها عرائس البحر) ، فانه كان اكثر الأفلام الأمريكية طموحا حتى عام ١٩١٤ ، وكما يقول « جاكوبز » فانه « حتى لو لم يصنع جريفيث فيلما غير « جوديث من بيتوليا » ، فانه كان سيظل واحدا من أكثر فنانى السينما حساسية وأهمية » . كان يمثل

جريفيث للانتاج شديد الضخامة سببا فى أن يتخذ المسئولون فى « شركة بيوجراف » قرارا ضده . فعندما عاد جريفيث الى نيويورك بنسخة جديدة ذات ست بكرات من فيلمه « جوديث من بيتوليا » ، وجد قرارا من نائب رئيس الشركة ومديرها العام « هنرى مارفين » « بالترقية » الى منصب مدير الانتاج فى الشركة ، حيث ينبغى عليه أن يقوم بالاشراف على عمل المخرجين الآخرين ، دون أن تتاح له الفرصة للاخراج بنفسه ، أو التدخل فى ميزانيات الانتاج . علاوة على ذلك فان « شركة بيوجراف » كانت قد أصيبت بصرعة « أفلام الفن » على طريقة فيلم « الملكة اليزابث » ، مما جعلها تنزلق الى التعاقد مع مخرجين مسرحيين لتصوير مسرحيات فى أفلام روائية ذات خمس بكرات . لقد كان معنى قرار « ترقية » جريفيث واضحا تماما ، كان عليه أن يبقى فى « شركة بيوجراف » اذا وافق على الاشراف على مساعديه السابقين من أجل أداء المهمة الآلية فى انتاج المسرحيات المصورة . وقد كان ذلك مستحيلا بالنسبة اليه ، لذلك أشاع خبرا بين المنتجين المستقلين بأنه يبحث عن وظيفة جديدة .

ولأن أفلامه القصيرة فى « شركة بيوجراف » كانت تجسيدا لحرفية سينمائية عالية داخل صناعة السينما الأمريكية ، فانه سرعان ما تلقى عرضا بالعمل لدى « أدولف زوكور » مقابل خمسين ألف دولار سنويا ، لكنه رفض لأنه كان محقا فى ادراك أن شركة « زوكور » لن تعطيه حرية ابداعية أكثر مما أعطته « بيوجراف » ، وكان أكثر ميلا لقبول عرض « هارى ايتكين » (١٨٧٠ ــ ١٩٥٦) رئيس « الشركة الجديدة لتوزيع الأفلام » ، التى كانت تحمل اسم « ميوتوال » ، لكى يعمل فى مؤسستها الفرعية المسماة « ريلايانس ماجستيك » كمنتج ومخرج مستقل ، مقابل أجر اثنين وخمسين ألف دولار سنويا ، وقد وعده « ايتكين » بالسماح له بصنع فيلمين روائيين مستقلين كل عام ، بالاضافة لتنفيذ برنامج من الأفلام الروائية التقليدية ، مما جعل جريفيث يقبل العرض فورا دون تردد . وهكذا أعلن جريفيث فى ٣ ديسمبر ١٩١٣ ، انتهاء عمله مع « شركة بيوجراف » باعلان ظهر فى جريدة « نيويورك دراماتيك ميرور » ، وقد حمل الاعلان عبارات شديدة المبالغة تصفه بأنه « منتج كل أفلام بيوجراف العظيمة ، الذى حقق ثورة فى الدراما السينمائية ، وأسس التكنيك الحديث للفن السينمائى » ، كما استفاض الاعلان بنفس المبالغة فى ذكر العديد من اسهاماته ، مثل « اللقطات المكبرة والمناظر شديدة الاتساع والانتقال الدرامى للحظات من الماضى وتحقيق التوتر والتشويق والاختفاء التدريجى وعمق التعبير » ، بل لقد ذكر الاعلان قائمة تضم اسم ١٥١ فيلما من أهم أفلامه الناجحة مع بيوجراف ، بدءا بفيلم « مغامرات

دولي » وحتى فيلم « جوديث من بيتوليا » الذى لم يكن قد عرض آنذاك ، وهكذا فان جريفيث قد نسب الى نفسه بشكل علنى وقانونى مئات الأفلام التى اخرجها لشركة « بيوجراف » بين عامى ١٩٠٨ و ١٩١٣ ، والتى كانت سياسة الشركة تميل لعدم ذكر الفنيين فى عناوين هذه الافلام · لكن الحقيقة الأهم هى أن الرجل ، الذى كان فى يوم من الأيام خجولا من عمله فى مجال « الصور الحية » ، قد أصبح اليوم فخورا بأنه الأب الشرعى للسينما الروائية ، والفنان الاول فى مجالها ، أو أنه « أول مؤلفيها » العظام باستخدام المصطلح النقدى الحديث ·

أخذ جريفيث معه الى شركة « ميوتوال » مجموعة الممثلين والفنيين الذين عمل معهم لدى « بيوجراف » ، لكن « بيلى بيتزر » مدير التصوير العبقرى الذى شاركه فى أفلامه المهمة رفض أن يلحق به فى البداية ، لاعتقاده أن العمل لدى شركة « بيوجراف » أكثر أمانا من العمل مع منتجين مستقلين ، لكنه اقتنع بعد شهور ليظل يعمل مع جريفيث طوال حياته الفنية ، وليقوم بتصوير أربعة وعشرين فيلما من بين الخمسة والثلاثين فيلما التى اخرجها جريفيث بين عامى ١٩١٤ و ١٩٣١ · وهكذا اكتملت المجموعة الفنية الخاصة بجريفيث ، وبدأ الاستعداد لانتاج اثنين من أهم أفلام السينما فى تاريخها على الاطلاق ، بينما انحدرت « شركة بيوجراف » سريعا وانتهت الى التصفية فى عام ١٩١٥ ·

« مولد أمة » : الانتاج

قبل أن يبدأ جريفيث مشروعه المستقل الأول فى أواخر عام ١٩١٤ ، أخذ مجموعته الفنية الى هوليوود ، حيث أنجز بسرعة أربعة برامج صغيرة للأفلام الروائية كان أحدها هو فيلم « **معركة الأجناس** »، الذى تم تصويره فى أربعة أيام ، ومع ذلك فان جريفيث قد أصر على أن يقوم رئيس شركة « ميوتوال » هارى ايتكين بالدعاية لكل فيلم على حدة على نطاق واسع ، واستئجار احدى دور العرض الفاخرة فى « برودواى » لحفل الافتتاح ، وهو ما يعكس الاهتمام البالغ لجريفيث بمكانته فى صناعة السينما ، حتى ان أفلامه التجارية كانت تمثل بالنسبة له أهمية كبيرة ، لكنه كان مع ذلك مفتونا بنجاح الأفلام الايطالية التاريخية شديدة الابهار ، وظل يبحث فى كل مكان عن موضوع ملحمى يستطيع به أن يصنع فيلما ينافس به هذه الأفلام ، وقد وجد هذا الموضوع عندما أخبره أحد كتاب السيناريو لديه وهو « فرانك وودز » بمحاولة فاشلة كان قد قام بها لكتابة سيناريو عن مسرحية باسم « **رجل القبيلة** » التى اقتبسها المؤلف الجنوبى « **توماس**

ديكسون » عن رواية له نالت جماهيرية كبيرة ، وتدور حول قصة جندى من الجيش الفيدرالى وعودته الى وطنــه الذى دمرته الحرب الأهلية فى كارولينا الجنوبية ، ودوره فى تكوين جماعة « كوكلوكس كلان » - لقد كانت الرواية والمسرحية متواضعتين بالمقـاييس الأدبيـة ، لكن أهميتهما تنبع من النزعة العنصرية شديدة الوضوح فى تصويرهما لفترة « اعادة البناء » ، على أنها تحالف بين تجار السجاد وعصابات السود والسياسيين البيض عديمى الضمير من أجل تدمير النسيج الاجتماعى للجنوب • ومع ذلك ، فان هذه المادة كانت تمثل سحرا بالنسبة لجريفيث الذى ظل يحمل نظرته الطفولية عن صورة الجنوب الرومانسية،وذكريات الحرب الأهلية• وفى الحقيقة ، فان بعض أفلامه المهمة فى «شركة بيوجراف» تناولت أحداث هذه الحرب ، ولكن الفرصة قد جاءت له أخيرا لكى يصنع فيلما ملحميا طويلا عن هذا الموضوع •

بدأ « ايتكين » فى شراء حقوق القصة من ديكسون مقابل عشرة آلاف دولار (لكن ديكسون قدم عرضا بالحصول على ٢٥٠٠ دولار مقدما ونسبة من أرباح الفيلم بدلا من حصوله على باقى المبلغ وهو ما جعله يصبح شديد الثراء) ، وبدأ جريفيث مع وودز فى كتابة سيناريو لا يتقيد بأحداث القصة ، لكنه كان يستمد بعض مادته من كتاب آخر لديكسون يحمل اسم « نقط الفهد » ، ممتزجا برؤية جريفيث المثالية عن الجنوب • وعندما انتهى السيناريو كانت القصة لا تقتصر فقط على فترة « اعادة البناء » ، وانما امتدت أيضا الى السنوات التى سبقت الحرب الأهلية والى وقائع الحرب أيضا • كانت الميزانية التى رصدها « ايتكين » للفيلم حوالى اربعين الفا من الدولارات ، وهو ما يمثل أربعة أضعاف المعدل المعتاد للفيلم الروائى آنذاك ، ولكن الرقم تضاعف ثلاث مرات مع ازدياد شغف جريفيث بانتاج الموضوع على نحو شديد الابهار ، وعندما انتهى الفيلم كان قد أنفق عليه ١١٠ آلاف دولار ، كما استنفدت فيه أيضـــا ثروة جريفيث الشخصية ومدخرات العديد من الأصدقاء والفنيين •

بدأ التصوير فى سرية تامة فى أواخر عام ١٩١٤ ، وعلى الرغم من وجود السيناريو الذى اشترك فيه جريفيث مع وودز ، فان جريفيث كان يعمل بدون سيناريو على الاطلاق • استغرقت البروفات ستة أسابيـع وامتد التصوير الى تسعة أسابيع ، وهو جدول زمنى غير مسبوق فى فترة كانت فيها الأفلام يتم اعدادها وانتاجها فى أقل من شهر واحد • كما أن جريفيث تولى بنفسه كل التفاصيل فى المناظر والأزياء والاكسسوار وكتابة العناوين الفرعيـة والتوليف • لقد كان فيلمه الملحمى عن الحرب الأهلية

عملا شخصيا ، حتى ان احدا من العاملين في الفيلم غير جريفيث لم يكن لديه فكرة واضحة عما يدور حوله الفيلم ، وكانت الدهشه تستولى على الفنانين والفنيين من العدد الكبير للقطات المنفصلة ذات الأحجام المختلفة التى يطلبها لتنفيذ مشهد واحد ، ولم يكن أحد يتصور ان المخرج ينوى أن يقوم بتجميع تلك الآلاف من اللقطـات فى فيلم واحد . وقد كتبت « **ليليان جيش** » عن فترة تصوير هذا الفيلم : « لم يكن لنا أدوار محددة ، ولكن كانت مهمتنا أن نقوم بأداء البروفات بديلا عن الممثلين الكبار، وكانت تلك **البروفات هى الطريقة التى يعيد بها جريفيث كتابة السيناريو لكى يجعل التطور الدرامى أكثر اقنـاعا** ... ، وعنـدما كان يصل الى صياغة مقنعة كان الممثلون الكبار يقومون بتمثيل ما سبق رؤيته فى البروفات التى قمنا بها ... لقد كنا كثيرا ما نقوم بتمثيل المشاهد دون أن نعلم القصة كاملة ... لقد كان جريفيث وحده هو الذى يعرف كيف سيصبح « **مولد أمة** » فى شكله النهائى » . لقد كان لدى جريفيث بالفعل « مخطط عام » لفيلمه ، لانه كان ينوى أن يقوم بقدر كبير من الوعى بخلق « أعظم قصة تم انتاجها » ، لكن ذلك لا يخفى حقيقة أن **عبقريته كانت من النوع « العملى » التى تحقق أفضل نتائجها من خلال الاداء فى موقع التصوير** ، ومن خلال تحقيقه لبعض المقتضيات الخاصة فى السرد ، أو حتى طريقة مواجهته لبعض مشكلات التصوير .

كانت الخطة الأولية لفيلم « مولد أمة » تتضمن احتواءه على ١٥٤٤ لقطة منفصـلة ، فى زمن لم يتجـاوز فيه عدد اللقطـات فى أكثر الأفلام الأجنبية ابهارا المائة لقطة ولهذا ، فان فيلم « رجل القبيلة » (وهو الاسم المبدئى للفيلم) استغرق من جريفيث حوالى ثلاثة شهور للتوليف واعداد النص الموسيقى . وعنـدما اكتمل العمـل تحقق التـكامل النهائى لكل التقنيات السردية التى سبق لجريفيث اكتشافها ، كما انه استطاع بالتعاون مع المؤلف الموسـيقى « جوزيف كارل بريل » توليف نص أوركسترالى مقتبس عن جريج وفاجنر وتشايكوفسـكى وبيتهوفن وليست وروسينى وفيردى ، وبعض الأغنيـــات الأمريكية الفولكلورية (مثـل « ديكسى » و « السير فى جورجيا ») ، والتى تعود الى زمن أحداث الفيلم ، بحيث يتوازى هذا النص الموسيقى دراميا مع تتابع توليف الفيلم . (كان بريل قد قام باعداد النصوص الموسيقية للنسخ الأمريكية لافلام مثل « الملكة اليزابيث » و « كابيريا » ، كما أنه تعاون لاحقا مع جريفيث فى افلامه « **التعصب** » و « **الوردة البيضاء** » و « **امريكا** » ، كما اشترك مع جريفيث عام ١٩٣٠ فى انتاج نسخة ناطقة قصيرة من فيلم « مولد أمة » بمصاحبة

اوركسترالية كاملة) . لقد كان هذا الفيلم أيضا اطول الأفلام الأمريكية حتى تلك الفترة (اثنتى عشرة بكرة) ، وأكثر تكلفة (١١٠ آلاف دولار) ، وبسبب هذا الطول فان شركات التوزيع رفضت ان تقوم بتوزيعه ، مما اضطر « جريفيث » و « إيتكين » الى تكوين شركة التوزيع الخاصة بهما، وسط تكهنات بان « كائن جريفيث المشوه » سوف يحقق فشلا ذريعا ، كما أطلقت عليه « شركة حقوق الأفلام » ، ولكن « الكائن المشوه » استطاع خلال خمس سنوات أن يدر عائدا زاد على الخمسة عشر مليونا من الدولارات . (تم عرض الفيلم في البداية في دور العرض الفاخرة بكل المدن الكبيرة مقابل دولارين للتذكرة الواحدة ، ثم تم توزيعه فى المدن الصغيرة من خلال موزعين يقومون بشراء الحقوق الكاملة للتوزيع فى ولاية بعينها ، على ان يكون لشركة جريفيث نسبة مئوية من حصيلة الايرادات . ولقد ادى سوء تقدير « ايتكين » لأهمية التوزيع المحلى فى الولايات الى حصول الموزعين على أرباح كبيرة ، كان من الممكن أن تحصل عليها شركة « ميوتوال » ، وعلى سبيل المثال فان « لويس ب . ماير » صاحب حقوق التوزيع فى « ماساشوستس » ربح مليونا من الدولارات قبل أن يصدر قرار رسمى بتحريم عرض الفيلم عبر البلاد ، وهى الثروة التى جعلت « ماير » هو القوة المحركة لشركة « مترو ــ جولدوين ــ ماير ») .

عرض فيلم « **دجل القبيلة** » لأول مرة فى ٥ فبراير ١٩١٥ بقاعة « كلون » فى لوس أنجليس ، لكن أول عرض جماهيرى كان فى ٣ مارس ١٩١٥ فى « ليبرتى تياتر » فى نيويورك ، حيث تم اختيار اسم « **مولد امة** » ، وليستمر عرضه بشكل غير مسبوق لمدة ثمانية وأربعين أسبوعا متتالية ، وباصرار من ايتكين كان هو الفيلم الأول الذى تبلغ فيه قيمة التذكرة دولارين ، وكانت الشعبية الجارفة سببا فى أن يصبح الفيلم واحدا من الأفلام التى حصدت أعلى الايرادات فى تاريخ السينما . وبحلول عام ١٩٤٨ ، بلغ عدد مشاهدى الفيلم حوالى ١٥٠ مليونا فى كل انحاء العالم ، ليمثل احدى اساطير صناعة السينما فى ارباحه التى بلغت ثمانية واربعين مليون دولار (ذهب أغلبها الى الموزعين المحليين) ، ومنذ عرضه الأول فى لوس انجليس أجمع النقاد على مديح الفيلم لبراعته الفنية ، وكما جاء فى تعليق الجريدة السينمائية « فارايانى » فى ٢٣ مارس (١٩١٥) : « لقد أعلنت الصحف اليومية أنه يمثل الكلمة الأخيرة فى مجال صناعة الافلام » . وبدا لفترة ان هذا النقد لا يشكل أية مبالغة نقدية ، حتى انه انتشرت تعبيرات مثل « صناعة العصر » أو « شديد الاحترام » لوصف الفيلم ، كما أن **الرئيس « وودرو ويلسون »** قد شاهد الفيلم فى عرض

خاص بالبيت الأبيض (لقد كانت تلك هي المرة الأولى لمثل هذا العرض)، ليعلق « ويلسون » (.وهو المؤرخ المحترف) على الفيلم بأنه « يشبه كتابة التاريخ بواسطة الضوء » .

لكن النجاح الفائق للفيلم قد تشوه بسبب فضيحة اثارت جدلا . فبعد عدة أسابيع من بداية عرضه في نيويورك اضطر جريفيث للاذعان للضغوط التي مارستها عليه الجمعية الوطنية للارتقاء بالملونين (التي تأسست عام ١٩٠٨) ، ولأوامر بعض الموظفين الرسميين في المدينة ، لكي يحذف من الفيلم مشاهده العنصرية ، وهكذا اضطر كارها لحذف ٥٥٨ قدما ، ليتناقص عدد لقطات الفيلم من ١٥٤٤ الى ١٣٧٥ . ان هذه المادة التي تخلص منها لم يعد إكتشافها أبدا ، وفيما يبدو انها كانت تتضمن مشاهد لنساء بيض يقوم زنوج مسلحون بالاعتداء الجنسي عليهن ، بالاضافة الى مشهد ختامي يوحي بأن الطريقة لحل المشاكل العنصرية في امريكا هي نزوح الزنوج الى افريقيا . لقد نبهت هذه الحادثة المؤرخين - بمن فيهم الرئيس ويلسون ايضا - الى رؤية جريفيث المشوهة والمنحازة لفترة « اعادة البناء » . وبدأت الكثير من الشخصيات المهمة في المجتمع وزعماء الحركات الاجتماعية ، والمقالات في الصحف التقدمية الأسبوعية ، في الهجوم على فيلم « مولد أمة » بسبب انحيازه العنصري وتعصبه . كما طالب البعض بمنع عرض الفيلم . وكتب « أزوالد جاريسون فيلارد » محرر جريدة « الأمة » يصف الفيلم بأنه « غير ملائم وغير أخلاقي ومثير للقلاقل؛ لأنه محاولة متعمدة لاهانة عشرة ملايين مواطن أمريكي بتصويرهم على أنهم مجرد وحوش » ، كما حاول حاكم ولاية ماساتشوستس منع عرض الفيلم بعد أحداث شغب عنصرية ، اندلعت في أعقاب العرض الأول للفيلم في مدينة بوسطن ، كما اندلعت احداث مشابهة في شيكاجو وأطلانطا ، حيث كان الفيلم سببا قويا في اعادة تكوين جماعات معاصرة من «الكوكلوكس كلان». ولقد تصاعدت المعارضة ضد فيلم جريفيث الملحمي ، حتى انه لم يحصل على التصريح بالعرض في ولايات كونيكتكت والينوي وكانساس وماساتشوستس ومنيسوتا ونيو جيرسي ووسكونسن وأوهايو، كما اضطر الرئيس ويلسون الى أن يعلن للجماهير تراجعه عن مدح الفيلم ، وان يشير الى ان الفيلم استخدم براعته التكنيكية لخدمة أهداف خبيثة .

(ولقد تأكد منع الفيلم بقرار المحكمة العليا في عام ١٩١٥ بأن صناعة الأفلام « صناعة تهدف الى الربح وحده مثل معظم صناعات الفرجة، ويجب الا يتم التعامل معها مثل الصحف أو كأدوات للتأثير في الرأي العام » . ولقد جاء هذا الحكم كنتيجة للقضية التي رفعتها ولاية أوهايو

ضد شركة « ميوتوال » . ومن الواضح أن هذا الحكم يتعارض مع المادة الأولى من الدستور الأمريكى التى تحمى حرية التعبير ، كما يجعل الأفلام عرضة لسلطات رقابية عديدة ، وهو ما حدث بالفعل طوال سبعة وثلاثين عاما تالية حتى عام ١٩٥٢ ، عندما أصدرت المحكمة العليا حكما مناقضا بخصوص فيلم « المعجزة ») . كان ذلك الهجوم على الفيلم سببا فى اثارة الصدمة والحزن العميق لدى جريفيث ، الذى حاول طوال عام كامل أن يبذل مجهودات كبيرة لاعادة الاعتبار لما كان ينظر اليه على انه « ليس فقط أعظم الأفلام على الاطلاق ولكنه أيضا أعظم ملاحم الامة الأمريكية » . لقد بدا الهجوم الواسع على الفيلم بالنسبة لجريفيث كما لو كان هجوما على المدنية الأمريكية نفسها ، وفى هجوم مضاد قام بنشر كتيب صغير يحمل عنوان « صعود وهبوط الخطاب الحر فى أمريكا » ، يدافع فيه بضراوة عن الفيلم ، بالهجوم على الرقابة ذاتهـا ، ولكنه لم يقدم اية اجابات عن الاتهامات المحددة الموجهة ضـده بالعنصرية ، لأنه ببساطة لم يكن يملك مثل هذه الاجابات ، ولأن تفسيره للتاريخ الأمريكى عنصرى فى جوهره .

ان الملاحم تهتم دائما بالقضايا العنصرية ، وان « الأمة » التى ولدت فى ملحمة جريفيث لم تكن الا أمريكا البيضاء . وربما كان تحيز جريفيث العنصرى ــ كما أشار بعض من كتبوا سيرته الذاتية ــ تحيزا غير واع ، ولكن الظروف التى صاحبت عرض الفيلم تؤكد على أنه يتحدث عن بطولة العنصر « الآرى » (باستخدام تعبيرات جريفيث نفسه) . وبكلمات أخرى ، فان جريفيث كان يتحدث عن شخصيات نمطية يجسد بها اسطورة فترة « اعادة البنـاء » ، كما روج لها السـياسيون والمؤرخون على السواء فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . ولقد كتب الفيلسوف وعالم الاقتصاد « ثور ستين فيبلن » بعد مشاهدته الفيلم عام ١٩١٥ : « انها المرة الأولى التى أرى فيها معلومات مغلوطة بهذا القدر من البلاغة » . لكن الحقيقة أن هذه المعلومات المغلوطة فى « مولد امة » تنتمى لجيل كامل من الأمريكيين ، ولو صح القول بان جريفيث قد شوه التاريخ ، فان الأمر ذاته ينطبق على « وودرو ويلسون » فى كتابه الضخم ذى الأجزاء الخمسة « تاريخ الشعب الأمريكى » (١٩٠٢) ، الذى كتبه فى فترة رئاسته لجامعة « برنستون » ، حيث يحكى فى الجـزء الخامس كثيرا مما جـاء فى فيلم « مولد أمة » ، حتى انه كان يتعمد دائمـا كتابة كلمة « زنجى » دون استخدام الحرف الكبير فى بداية الكلمة ، تماما كما كان يفعل جريفيث . (لقد كان هذا بالطبع يتضمن ازدراء الزنوج والحط من قدرهم) .

لقد كان فيلم « مولد أمة » بحق ملحمة « أمريكية » بسبب انتاجه شديد الضخامة ، وتركيزه على لحظات حاسمة وحرجة في التاريخ الأمريكي ، وفي مزجه بين الشخصيات التاريخية والروائية ، وفي التوازي بين تصوير الحقبة التاريخية والقصص الانسانية ، لكن الأكثر اهمية هو رؤيته شديدة الوضوح للمجتمع الأمريكي حيث تسود النظرة العنصرية . وقد يمكن لنا أن نلوم جريفيث على تشويهه للحقائق التاريخية لفترة « اعادة البناء » ، أو لتنميطه غير الواعي لشخصية الزنجي الأمريكي على انه أبله أو متوحش ، وعلى اشادته لمنظمة عنصرية مثل « الكلان » ، لكننا **لا يمكن أن نجادل مع فرضيته الأساسية بأن المجتمع الأمريكي كان وما يزال في جوهره مجتمعا عنصريا .**

« مولد أمة » : البناء الدرامي والسينمائي

يحكي فيلم « مولد أمة » قصة الحرب الأهلية الأمريكية والفترة التي تلتها ، من خلال وجهة نظر منحازة للجنوب كما هو واضح في أحد العناوين الفرعية للفيلم ، الذي يقول : « لقد تحمل الجنوب كل الألم من أجل أن تولد الأمة » . ومن المهم أن نتذكر أن الأحداث التي يصورها كانت ماتزال قريبة الى أذهان المتفرجين عام ١٩١٥ (فالأحداث تدور قبل أقل من خمسين عاما من هذا التاريخ)، وان كثيرا من الناس الذين شاهدوا الفيلم في عام عرضه كانوا مثل جريفيث يعرفون تفاصيل دقيقة عن الحرب من الآباء الذين عاشوها ، ومن الانقسامات السياسية والاجتماعية التي أحدثتها الحرب ، وظلت أصداؤها العميقة تتردد حتى ذلك الحين .

يبدأ الفيلم بمقدمة توضح جذور المأساة التي لم يزرعها الجنوب ، وانما تجار نيوانجلاند منذ القرن السابع عشر ، الذين أحضروا العبيد الى أمريكا ، والذين يسخر منهم جريفيث لأنه يصورهم كأسلاف لهؤلاء الذين كانوا ينادون بالغاء العبودية في القرن التاسع عشر . بعد ذلك نرى فقرة قصيرة عن فترة ما قبل الحرب ، نشاهد فيها صبيين من أهل الشمال ، وهما ابنان للسناتور « أوستن ستونمان » صاحب النفوذ القوي والمنادي بتحرير العبيد ، (اعتمد جريفيث في رسم هذه الشخصية على شخصية حقيقية لرجل الكونجرس الجمهوري عن بنسلفانيا « تاذيوس استيفنس »، والذي كان زعيما اصلاحيا كبيرا) . ان الصبيين يزوران زملاء الدراسة السابقين من عائلة كاميرون في مزرعة العائلة المتواضعة في بيدمونت بكارولينا الجنوبية ، وتمثل هذه الفقرة الناعمة سحر حضارة الجنوب وجمالها ، ووداعة حياة الزراعة ، كما تصور هذه الفقرة أيضا وقوع « فيل

ستونمان » في حب مارجريت ابنة عائلة كاميرون ، بينما يكتشف « بن كاميرون » نموذجه في الجمال الأنثوى ، عندما يرى صورة « لالزى » شقيقة « فيل » ، لكن الحرب الأهلية تندلع بعد هذه الزيارة ، ويتلقى الشباب الشمالي والجنوبي طلبات الاستدعاء للخدمة العسكرية من كل من حكوماتيهما ٠

يتناول الجزء التالي من « مولد أمة » وقائع الحرب ذاتها ، في فقرة تبدو مستقلة بنفسها تماما عن الفيلم ، وهو الجزء الذى يستحق بالفعل صفة «الملحمية» لأنه يمزج بين السرد المعقد للأحداث التاريخية والاستخدام المبهر للمناظر والديكور ٠ وبدءا من اللحظات التي نرى فيها قوات « بيدمونت » وهي تتقدم ، لتخوض معركتها الأولى في سعادة وسذاجة ، وحتى اللحظة التي نرى فيها اغتيال الرئيس لنكولن في مسرح فورد ، يستولى علينا شعور عميق بالسحر في سرد الاحداث الذى ما يزال يمارس تأثيره على المتفرجين حتى اليوم ٠ وعلى الرغم من ان السينما قد شهدت تطورات تقنية كبيرة منذ انتاج الفيلم ، لا يمكن ان ننكر التنفيذ المتقن والمقنع لمشاهد حصار بطرسبرج وحريق أطلانتا ٠ لقد اعتمد « جريفيث » و « بيتزر » في بناء هذه الأحداث على الصور الفوتوغرافية للحرب الأهلية ، التي كان قد التقطها « ماتيو برادى » ، حيث تم تصوير هذه اللقطات من زوايا وأبعاد مختلفة ، ليجمع المشهد بين لقطات عامة بعيدة جدا ، ولقطات متوسطة وقريبة تصور اشتباك الجنود في صراعهم الدموى ، مما يعطى انطباعا عاما بفوضى العنف التي تسيطر على المعركة ٠ ولقد استطاع جريفيث تعميق التوتر الكامن في هذه المشاهد بالتنوع في زمن اللقطات وبالقطع بين لقطات تتبادل فيها حركة الجنود وتتقابل ، ففي مشهد موقعة بطرسبرج يقطع جريفيث من لقطة تصور جنوداً من الجيش الفيدرالي ، ينطلقون من الجانب الأيسر للكادر ، الى لقطة أخرى لجنود اتحاديين يقطعون الشاشة من اليمين ٠ ثم الى لقطة ثالثة تصورهم من أعلى في التحامهم ، كما استخدم جريفيث في مشهد حريق اطلانتا الشاشة المنقسمة بخط مائل ، حيث نرى المباني المحترقة في النصف العلوى منها ، وقوات « شيرمان » الزاحفة في النصف السفلى ، وحيث تمت اضاءة المشهدين بلهيب النيران وأضواء القنابل المتفجرة (طبقا لما قاله بيتزر ، فان هذا هو المشهد الوحيد في الفيلم الذى استخدمت فيه الاضاءة الصناعية) ٠

ويستمر جريفيث في حكاية قصة عائلتي « ستونمان » و « كاميرون » على خلفية الحرب الأهلية ، فيموت الابنان الصغيران للعائلتين في أحضان

كل منهما الآخر فى ميدان المعركة ، أما « بن كاميرون » أو « الكولونيل الصغير » ، فانه يصاب بجروح ويؤسر على أيدي القوات الفيدرالية ، بعد قيادته هجوما جريئا ضد خطوط الاتحاد فى بطرسبرج . فى نفس الوقت تدور أحداث أخرى فى الجنوب ، حيث نرى عصابة من الزنوج المسلحين المتمردين ينهبون منزل كاميرون فى بيدمونت ، ولا يتركون شيئا للعائلة ، بينما تنتهى أطلالنا الى الدمار مع تقدم شيرمان نحو البحر . أن جريفيث يخلق تأثيرا يوحى بالدمار مع هذه المسيرة ، باستخدام **حدقة دائرية فوق العدسة** ، نراها صغيرة فى أعلى يسار الكادر ثم **تتسع تدريجيا** ، ونرى أما حزينة فوق التل وقد جلس الى جانبها أطفالها الصغار ، وعندما تتسع الحدقة أكثر نعرف سبب بؤس هذه المرأة عندما نرى قوات « شيرمان » تسير مثل صفوف النمل الأسود فى الوادى بأسفل الكادر ، **وهكذا حقق جريفيث دراميا وبصريا العلاقة داخل الكادر بين السبب والنتيجة** . (يحكى بيتزر فى سيرته الذاتية أن هذه العائلة ، الأم وأطفالها ، كانت موجودة بمحض المصادفة على التل ، عندما كان جريفيث يقوم بتصوير مشهد مسيرة الجنود فى أسفل الوادى ، عندئذ أعطى جريفيث الأمر لبيتزر بتصوير هذه العائلة دون وعى منها ، ليقوم فيما بعد بالمزج بينها وبين لقطة مسيرة الجنود من **خلال الطبع المزدوج** ، ويجعل منهما لقطة واحدة نرى مكوناتها تدريجيا مع اتساع الحدقة الدائرية . وكما يقول بيتزر فلقد كانت مثل هذه اللمسات الفنية هى التى « جعلت هذا الفيلم شديد الواقعية والاقناع، لجمهور تعود على الأداء التمثيلى الرتيب والديكورات التقليدية فى الأفلام التاريخية ») .

تعرض المشاهد التالية للقاء « بن كاميرون » مع « الزى ستونمان » فى أحد المستشفيات العسكرية فى واشنطن ، حيث تقوم الفتاة بتضميد جراحه من خلال عملها كمتطوعة ، وسرعان ما تلحق السيدة كاميرون بابنتها فى المستشفى ، عندما تعلم انه ينتظر حكم الاعدام لنشاطاته الفدائية ، وتنجح بالفعل فى الغاء هذا الحكم بعد تقديم التماس للرئيس لنكولن ، الذى يصوره الفيلم بشكل وقور . وعلى الرغم من أن مشاهد المستشفى تحتوى على نزعة عاطفية مبالغة ، فان النقاد امتدحوها لواقعيتها فى اظهار التفاصيل ، حيث **تدور الأحداث فى وقت واحد فى كل مستويات الصورة، بدءا من الخلفية وحتى مقدمة الكادر** ، كما تميز تجسيد مشهد استسلام القوات الفيدرالية فى « آبوماتوكس » بالمحاكاة التاريخية الدقيقة التى كان يعود اليها جريفيث مرة بعد أخرى خلال أحداث الفيلم . وعندما

تنتهي الحرب ، تبدأ عائلة « كاميرون » فى اعادة بناء منزلها المدمر ، ويعود « بن » الى « بيدمونت » فى مشهد مؤثر .

فى نفس الوقت يكون « فيل » و « الزى ستونمان » يحضران عرضا لمسرحيـة « ابن عمنا الأمريكى » فى مسرح فورد ، حيث يشهدان « **اغتيال الرئيس لنكولن** » ، وهو أحد المشاهد العظيمة التى نجح فيها جريفيث فى اعادة تجسيد التاريخ ، كما انه يعطى نموذجا رائعا لطريقته فى **التوليف الذى يحقق سلاسة السرد** . ولهذا فاننا سوف تمنحه مزيدا من دراسة تفصيلية . تتوالى لقطات هذا المشهد باستخدام المونتاج المتوازى من أجل تحقيق التوتر على النحو التالى :

— (عنوان فرعى) المهرجان الاحتفالى باستسلام القوات الفيدرالية فى « لى » الذى يحضره الرئيس ورجاله .
ابنا ستونمان موجودان .
الديكور يطابق التفاصيل التاريخية لمسرح فورد فى تلك الليلة .

٢٤ قدما

— (المشهد ٤٤٤) القطع باستخدام الحدقة المتسعة التى تبدأ بدائرة من أسفل الكادر .

« الزى » وشقيقها يصلان الى مقعديهما ــ يتحدثان الى جيرانهما من المتفرجين ــ تتسع دائرة الحدقة لتظهر فى بقيـة الشاشـة لقطـة عامة للمسرح (اللقطة من أعلى جانب المسرح ويظهر فيها المنصة ومكان الأوركسترا) .

١٨ قدما

— (المشهد ٤٤٥) لقطة شبه مكبرة لكل من فيل والزى . الزى تنظر من خلال النظارات المكبرة .
٣ أقدام

— (عنوان فرعى) «المسرحية» « ابن عمنا الأمريكى » من بطولة « لاوراكين » .

٤ أقدام

— (المشهد ٤٤٦) مثل ٤٤٤ : ستارة المسرح ترتفع، تظهر خادمة تنفض التراب عن المنضدة ٠

٧ اقدام

— (المشهد ٤٤٧) لقطة متوسطة عامة لخشبة المسرح٠ تدخل النجمة فى عظمة ٠

٣ اقدام

— (المشهد ٤٤٨) مثل ٤٤٦ : تنحنى النجمة لتحية الجمهور ٠

½ ٤ قدم

— (المشهد ٤٤٩) مثل ٤٤٥ : الزى تمسك بمروحة – تصفق – تبتسم لشقيقها ٠

٦ اقدام

— (المشهد ٤٥٠) مثل ٤٤٧ : النجمة ترسل قبلات فى الهواء للجمهور وتنحنى تحية له ٠

½ ٣ قدم

— (المشهد ٤٥١) مثل٤٤٨ : تتقدم النجمة الى مقدمة المسرح – تتلقى الزهور – تصفيق ٠

٩ اقدام

— (عنوان فرعى) « الزمن ٨٫٣٠ وصول الرئيس وقرينته ورجاله » ٠

— (المشهد ٤٥٢) لقطة ثلاثة ارباع للسلم الخلفى فى الكواليس – السلم مظلم وملىء بالظلال – الحرس يوصلون لنكولن عبر السلم مع رجاله ٠

٨ أقدام

— (المشهد ٤٥٣) لقطة متوسطة لمقصورة المسرح – يدخل اول الرجال المصاحبين للنكولن ٠

٣ اقدام

— (المشهد ٤٥٤) مثل ٤٥٢ : لنكولن يعطى قبعته ومعطفه لرجل ويدخل من باب المقصورة الى اليمين ٠

٥ اقدام

— (المشهد ٤٥٥) مثل ٤٥٢ : يتقدم لنكولن الى الأمام فى المقصورة ·

٤ ½ قدم

— (المشهد ٤٥٦) لقطة شبه مكبرة لفيل والزى يريان لنكولن · يصفقان وينهضان ·

٦ اقدام

— (المشهد ٤٥٧) لقطة عامة للمسرح ، والجمهور يقف ويطلق الهتافات ·

٢ ½ قدم

— (المشهد ٤٥٨) مثل ٤٥٣ : لنكولن ينحنى للجمهور ·

قدمان وست كادرات

— (المشهد ٤٥٩) مثل ٤٥٧ : الجمهور يهتف ·

٢ ½ قدم

— (المشهد ٤٦٠) متصل ٤٥٨ : لنكولن وصحبته يجلسون ·

٦ ½ قدم

— (عنوان فرعى) : « الحارس الشخصي للنكولن يأخذ موقعه خارج مقصورة الرئيس » ·

٦ أقدام

— (المشهد ٤٦١) لقطة ثلاثة أرباع للردهة فى خلف المقصورة ـ يدخل الحارس ويجلس على مقعد أمام باب المقصورة ·

١٠ ½ قدم

— (المشهد ٤٦٢) مثل ٤٥٩ : الجمهور ما زال واقفا ـ المسرحية توشك على مواصلة العرض ·

٤ أقدام

— (المشهد ٤٦٣) مثل ٤٦٠ : المقصورة ـ الرئيس وقرينته ينحنيان ·

٨ أقدام

— (المشهد ٤٦٤) لقطة عامة للجمهور والمقصورة ـ هتافات ومناديل تلوح .

٣ أقدام

— (المشهد ٤٦٥) لقطة متوسطة لخشبة المسرح ـ ـ بقع ضوء تشبه أساليب الاضاءة العتيقة ـ خلفية ملونة مرسوم عليها منظر طبيعى ـ أشخاص يخرجون خارج المنصة ـ ممثلان يقتربان من مقدمة المسرح تتبعهما دائرة الضوء .

٩ اقدام

— (عنوان فرعى) « الحارس يترك موقعه لكى يلقى نظرة على المسرحية » .

قدمان وعشر كادرات

— (المشهد ٤٦٦) لقطة متوسطة للممر خلف المقصورة ـ الحارس يحاول ان يختلس نظرة للمسرحية .

٣ ½ قدم

— (المشهد ٤٦٧) لقطة متوسطة لخشبة المسرح .
٣ أقدام

— (المشهد ٤٦٨) مثل ٤٦٦ : الحارس ينهض ويفتح بابا خلفيا يطل على المسرح .

٦ ½ قدم

— (المشهد ٤٦٩) لقطة عامة للمسرح ـ حدقة دائرية تغلق المنظر للتركيز على المقصورة ـ يدخل الحارس .

٣ اقدام

— (المشهد ٤٧٠) لقطة متوسطة (دائرة تحيط الكادر) ـ يجلس الحارس على كرسى فى طرف المقصورة .

٤ أقدام

— (عنوان فرعى) « الزمن ١٣ر١٠، الفصل الثالث، المشهد الثانى » .

قدمان

— (المشهد ٤٧١) لقطة عامة للمسرح، حدقة دائرية فى أعلى يمين الشاشة – المقصورة – يظهر رجل بين الظلال ·

٤ أقدام

— (المشهد ٤٧٢) لقطة شبه مكبرة لفيل والزى يتابعان المسرحية، الزى تضحك من وراء مروحتها الى رجل فى الشرفة بجوار المقصورة وتسأل من يكون ·

٧ أقدام

— (عنوان فرعى) « جون وايكس بوث » (قاتل لينكولن) ·

١٤ كادرا

— (المشهد ٤٧٣) لقطة شبه مكبرة لبوث – حدقة دائرية – يقف على طريقة نابليون فى ظلال الشرفة ·

قدمان وكادران

— (المشهد ٤٧٤) مثل٤٧٢ : الزى مستمتعة بالظهور الغامض للرجل وتضحك من وراء مروحتها وتتطلع اليه من خلال نظاراتها المكبرة ·

٦ أقدام

— (المشهد ٤٧٥) مثل ٤٧٣ : بوث ينتظر ·
قدمان و٣ كادرات

— (المشهد ٤٧٦) لقطة عامة متوسطة للشرفة والجمهور – بوث ينتظر ·

½ ٥ قدم

— (المشهد ٤٧٧) مثل ٤٧٥ : بوث ينتظر ·
٤ أقدام

— (المشهد ٤٧٨) لقطة متوسطة للمسرحية على المنصة – فقرة كوميدية ، رجل يلوح بذراعيه ·
½ ٣ قدم

— (المشهد ٤٧٩) لقطة متوسطة لمقصورة لنكولن يضحكون — لنكولن يشعر بتيار هواء ويحاول أن يغطى نفسه بوشاح ·

٦ ½ قدم

— (المشهد ٤٨٠) مثل ٤٧٧ : بوث يراقب ·

٣ أقدام

— (المشهد ٤٨١) مثل ٤٧٩ : المقصورة — لنكولن يسحب الوشاح حول كتفيه ·

٥ ½ قدم

— (المشهد ٤٨٢) لقطة عامة للمسرح مثل ٤٧١ : الحدقة الدائرية تتسع — بوث يتجه الى باب المقصورة ·

٥ أقدام

— (المشهد ٤٨٣) لقطة متوسطة (الكادر فى دائرة) ، الحارس فى الشرفة بجوار المقصورة وبوث يغلق الباب خلفه ·

قدم و٧ كادرات

— (المشهد ٤٨٤) لقطة متوسطة للممر خلف المقصورة — ظلال ثقيلة — بوث يدخل فى هدوء الى الممر — يغلق باب الشرفة على الحارس — ينظر من ثقب باب المقصورة ، يقف فى عظمة ويلقى برأسه الى الوراء على طريقة الممثلين ويرفع مسدسا ·

١٢ ½ قدم

— (المشهد ٤٨٥) لقطة مكبرة للمسدس — دائرة سوداء تحيط بالكادر — الرجل يجهز المسدس على وضع التشغيل ·

٣ أقدام

— (المشهد ٤٨٦) مثل ٤٨٤ : بوث يتقدم الى الأمام، يفتح باب المقصورة ويدخل ·

٩ أقدام

— (المشهد ٤٨٧) المقصورة مثل ٤٧٩ : ينسحب بوث خلف لنكولن ·

٤ ½ قدم

— (المشهد ٤٨٨) المسرحية كما فى ٤٧٨ : النمرة الكوميدية لطاردة امرأة وصيحات استحسان من الجمهور ·

٤ أقدام

— (المشهد ٤٨٩) لقطة متوسطة للمقصورة — اطلاق النار على لنكولن — بوث يقفز من الركن الأيسر للمقصورة ·

٤ ½ قدم

— (المشهد ٤٩٠) لقطة عامة للمسرح ، بوث يقفز على خشبة المسرح وهو يصيح ·

٢ ½ قدم

— (عنوان فرعى) باللغة اللاتينية : « وهكذا مات الطاغية » ·

قدمان

— (المشهد ٤٩١) لقطة متوسطة لبوث على خشبة المسرح يحيى الناس بيديه وينسحب الى الخلفية بسرعة وهو يعرج فى مشيته ·

٣ أقدام

— (المشهد ٤٩٢) لقطة متوسطة للمقصورة — لنكولن يتهاوى وزوجته تصرخ طالبة النجدة ·

٢ قدم و٦ كادرات

— (المشهد ٤٩٣) لقطـــة شبه مكبرة لفيل والزى يدركان بصعوبة ما حدث — يقفان ·

٤ ½ قدم

— (المشهد ٤٩٤) لقطة عامة للمسرح ، الجمهور يقف فى اضطراب — الزى فى المقدمة يغمى عليها ، فيل يساعدها ·

٤ أقـــدام

— (المشهد ٤٩٥) مثل ٤٩٢ : رجل يقفز الى مقصورة لنكولن للمساعدة ·

٥ أقدام

— (المشهد ٤٩٦) لقطة عامة متوسطة للمسرح والمقاصير ـ الجمهور في حالة فوضى وهياج ·
٣ ½ قدم

— (المشهد ٤٩٧) لقطة عامة للجمهور الهائج · فيل والزى يغادران المسرح · اظلام تدريجى ·
١١ ½ قدم

— (المشهد ٤٩٨) لقطة متوسطة للمقصورة ـ يحملون لنكولن الى الخارج · اظلام تدريجى ·
١٠ ½ قدم

ويتكون هـذا التتابع من ٥٥ لقطـة ، بعضها لا يستغرق الا ثوانى قليلة (يحتوى القدم الواحدة على١٦ كادرا يستغرق عرضها ثانية واحدة)، كما أن هذا التتابع يؤسس **علاقات ديناميكية « بصرية » بين لنكولن وبوث والحارس الشخصى والجمهور والمسرحية قبل أن يحـدث فعل الاغتيـال « الدرامى »** · ويمكن للمرء أن يتخيل كيف كان « بورتر » أو « زيكا » سوف يعالج هذا التتابع من خلال لقطة واحدة ، أو حتى عدة لقطات ، لكى تستطيع أن تفهم تماما عمق انجاز جريفيث ·

ان مشهد اغتيال لنكولن ـ الذى أثار حزنا كبيرا فى الجنوب ـ ينهى قسم « الحرب » من فيلم « مولد أمة » ، كما أنه يمهد لأكثر الأجزاء اثارة للجدل فى الفيلم ، وهو الجزء الذى يتناول مسألة « اعادة البناء » ونظرة جريفيث اليها · يبـدأ هـذا الجزء بصعود السناتور « أوستن ستونمان » الى « السلطة خلف العرش » بعد موت لنكولن ، وكما يخبرنا عنوان فرعى ، فان السناتور يصمم على أن يسحق « الجنوب الأبيض تحت حذاء الجنوب الأسود » ، (وهى عبارة ليست من اختراع جريفيث، ولكنها وردت بالنص فى « تاريخ الشعب الأمريكى » « لويلسون ») · ويقود « ستونمان » الراديكاليين المؤمنين « باعادة البناء » الى النصر فى انتخابات الكونجرس ، ويرسل تابعه الخلاسى المتزلف الطموح « سلاس لينش » الى « بيدمونت » ، لكى ينفذ برنامجا لاعطاء الزنوج حق الانتخاب ، لكن «لينش » ورجاله يجمعون العبيد المحررين حديثا فى عصابة ، ويرتكبون

سلسلة من أعمال الشغب والتمرد ضد المجتمعات البيضاء ، يستخدمون فيها الاهانات والاعتقالات والاعتداءات الجنسية ٠

ثم يصبح « لينش » حاكماً لولاية كارولينا الجنوبية ، حيث يترأس هيئة تشريعية من زنوج اغبياء ، يصدرون قوانين بحرمان البيض من حق التصويت ، واباحة الزواج بين الأجناس ، ويحتوى مشهد الهيئة التشريعية على واحد من اكثر استخدامات جريفيث براعة لتكنيك المزج ، فهو يبدأ المشهد بصورة فوتوغرافية تسجيلية للمجلس الأصلى ، ويمزج منها الى لقطة تصور الممثلين الذين يقومون بتمثيل أفراد المجلس ، وينتهى المشهد باستخدام الحدقة الدائرية التى تزداد ضيقاً ، فبعد ان تقوم الهيئة التشريعية باصدار القانون حول الزواج بين الاجناس ، تزداد الدائرة ضيقاً لتتركز حول مجموعة من الزنوج يجلسون على الأرض ، وهم ينظرون شزراً الى شىء فوقهم ، فتتحرك الدائرة الضيقة مثل عدسة المنظار ، لتكشف عن الشىء الذى ينظرون اليه ، انه مجموعة من النساء البيض استولى عليهم الذعر ٠

وبينما كان هذا الحدث المثير للسخرية يحدث فى عاصمة الولاية ، يعود الفيلم الى « بيدمونت » ، حيث يقرر « بن كاميرون » أن هذه « الامبراطورية السوداء » التى انشأها لينش وأصدقاؤه يجب محاربتها بواسطة « الامبراطورية الخفية » للفرسان البيض من الجنوب ، والتى انشئت كما يخبرنا عنوان فرعى « للدفاع عن حق المولد للعنصر الآرى » ٠ **هذا هو تفسير جريفيث لمولد منظمة « الكوكلوكس كلان »** ، **وينبغى ان نذكر أن هذا التفسير لا يختلف كثيراً عما أورده مؤرخو تلك الفترة بمن فيهم « وودرو ويلسون »** ، الذى كتب فى الجزء الخامس من « تاريخ الشعب الأمريكى » :

« ان ما أثار الرجال البيض فى الجنوب هو غريزتهم الفطرية لحفظ النوع ، بتخليص أنفسهم ـ بوسائل عادلة أو خاطئة ـ من القوانين المتعصبة للحكومات التى أقامتها أصوات الزنوج الجهلاء ، والتى يغلب عليها نزعة المغامرة ٠٠ لقد كان التصرف الوحيد لديهم هو اتحادهم الشخصى ، واستخدام وسائلهم الخاصة ، كقوة خارج الحكومة ومعادية لها » ٠

فى نفس الوقت كان « أوستين ستونمان » قد أتى الى بيدمونت مع عائلته ، ليرى نتائج سياساته ، لكنه سقط مريضاً بشكل مفاجىء ليتحول

الى أداة فى يد ليليش التحرير ، و « ليديا براون » عشيقة ستونمان الخلاسية • لكن القصص العاطفية بين الزى ستونمان و « بن كاميرون » من ناحية ، و « فيل ستونمان » و « مارجريت كاميرون » من ناحية ، بدات فى النمو مرة أخرى فى « بيدمونت » ، لكن نتائج الحرب المريرة عكرت صفوها • وفى أحد المشاهد المؤثرة يعرض فيل الزواج على مارجريت ، ليقطع جريفيث على « **فلاش باك** » (**او بالاحرى لقطة ذاتية للشخصية**) ، ترى فيه لقطة سابقة لشقيق مارجريت الصغير صريعا على ارض « بطرسبرج » • لقد قال جريفيث ذات مرة : « **يمكنك ان تصور الأفكار** » ، وهذا الفلاش باك مثل العديد غيره فى « مولد امة » يجسد ملاحظة جريفيث تجسيدا شديد الوضوح • وفى النهاية ، وبعد موجة أخرى من الاهانات والانتهاكات التى يرتكبها السود ضد البيض ، تبدأ الحركات الانتقامية الارهابية لمنظمة « الكلان » ، وترفض « الزى » الارتباط مع « بن » عندما تعلم بتورطه مع المنظمة •

وعنــد هذه النقطة يأخذ الفيلم منعطفا شــديد الغــرابة ومثيرا للاستهجان ، عندما يتم الهجوم على فلورا كاميرون بواســطة « جاص » « الزنجى الخائن » الذى يريد الزواج منهــا : انه يطــاردها فى الغابة وعبر منحــدر ، ولكنها تلقى بنفسها من فوقه لتموت بدلا من أن تذعن لرغباته ، على الرغم من أن شقيقها « بن » كان بدوره يحاول يائسا أن ينقذها • ان هذا المشهد الذى تم تصويره فى تلال وغابات كاليفورنيــا الصــنوبرية الجميلة هو **من اكثر المشــاهد براعة فى استخدام جريفيث للتوليف بين لقطات مطاردة من ثلاثة اطراف** ولكنه (مثل مشهد مماثل فى فيلم « الربيع العذرى » (١٩٦٢) لانجمار برجــان) ، **هو من اكثر المشــاهد اثارة لاضــطراب افكار المتفرج ، الذى يجد نفســه امــام مشهد عاطفى مؤثر ، فلا يستطيع ان يفكر بطريقة عقــلانية ليكتشف المضــمون العنصرى فى المشــهد** ، فهــذا المشــهد يمثــل فى افــلام جريفيث ـ كما فى مشاهد مماثلة فى أفلام ايزنشتين ـ براعة فائقة فى **التلاعب بالعواطف** بشكل يتجاوز كل الحدود المنطقية المعقولة ، لكى **يقود المتفرج الى الافكار التى يؤمن بها صانع الفيلم** • انه من أكثر مشاهد السينما رعبا ، كما أنه لايمكن نسيانه ـ كما لايمكن أن نغفره له أيضا ـ مثل مشهد المذبحة على سلالم أوديسا فى فيلم « **بوتمكين** » **لايزنشتين** (١٩٢٥) ، ومثل مشهد عذاب الموت بواسطة الرصــاص المنهمر على البطلين فى فيلم « **بونى وكلايد** » (١٩٦٧) « **لآرثر بن** » •

وبعد مصرع فلورا ، يطارد أفراد منظمة الكلان الزنجى « جاص » ، وينفذون فيه حكم الاعدام المبرر دراميا ، لكنه مرفوض أخلاقيا ، لانه يبرر الاعدام بدون محاكمة قانونية • ويتم تعليق الجثة على باب الحاكم كنوع من التحذير ، ويكون رد لينش هو استدعاء قوات الزنوج المحاربة لمطاردة المشتبه فيهم من رجـال الكلان ، واثنـاء عملية التفتيش عن المشتبهين ، يتم القبض على العجوز « كاميرون » رب العائلة ، ولكن يتم انقاذه فى النهاية على يد ابنتـه « مارجريت » و « فيل ستونمان » ، اللذين كانا فى السابق مناصرين للزنوج ، ليتحول فيل ستونمان عن ايمانه بافكاره ويقف ضد أبيه • فى نفس الوقت تحاول « الزى ستونمان » أن تتوسط لدى لينش من اجل كاميرون ، لتجد نفســها مضطرة للزواج بخلاسى شرير قد أصبح « مخمـورا بالسلطة والخمر » ، (وهى عبـارة جريفيث) ، لأن قوات « امبراطوريته السوداء » قد أصيبت بسعار القتل فى شوارع بيدمونت ، لتقتل البيض بشكل عشوائى •

هنا يبدأ الفيلم فى الصعود نحو ذروته ، عندما يقطع مشهد علاقة لينش والزى بمشهد رجال الكلان المقنعين ، أو « صقور الليل » ، وهم يقطعون الاقليم فوق جيادهم ، وينشرون أخبارا عن ثورة « بيدمونت » ، ويطلبون من البيض الانضمام اليهم • وبالفعل ، يزداد عددهم شيئا فشيئا كلما مضوا فى سيرهم ، لنرى **المجموعة الصغيرة وقد تحولت الى تيـار متدفق من البشر** (سوف نرى فى فصل لاحق مشهدا مماثلا فى استخدام **المونتاج عند ذروة فيلم « الأم » (١٩٢٦) « لبودفكين »** ، عندما يتدفق العمال من الشوارع الجانبية لمدينة سان بطرسبرج ، ليكونوا تيارا جارفا من الثـائرين المتوجهين الى المصـانع) • لهذا لم يكن غريبا ان يطلق **الشـاعر والنـاقد « فاشيل ليندساى »** على هذا المشهد « شلالات نياجرا الأنجلوسكسونية » • فى الوقت ذاته يكتشف المسلحون الزنوج الكوخ الخشبى الذى اختبأ فيه كاميرون العجوز ومارجريت وفيل ، فيحاصرونهم بهدف اغتيالهم • ويستخدم جريفيث **القطع المتبادل فى لقطات هذا المشهد ولقطات المسيرة الارهابية لجماعة الكلان ، ولقطات شـغب الزنـوج فى شوارع بيدمونت ، مع الحدث الوشـيك لقيام لينش باغتصاب « الزى ستونمان »** • لذلك فان الاثارة والتشويق يملآن هذا المشهد ، الذى يحاكى « **الانقاذ فى اللحظة الأخيرة** » لكنه يحتوى هذه المرة على أربعة أحـداث متزامنة تتلاقى معا فى ذروة الفيلم • وبهدف زيادة التوتر ، فان جريفيث يقوم من خلال المونتاج **بتقصير زمن اللقطات ، وزيادة ايقـاع الحركة داخل اللقطة ، ليتصاعد المشهد باسـلوب يشـبه الكريشـندو** ،

وعندما يصل الكلان فى النهاية الى المدينة لتطهير الشوارع من المشاغبين الزنوج ، نرى مشهدا يحاكى فى اتقانه مشاهد المعركة فى قسم «الحرب». فالتوليف شديد الحيوية ، واستخدام حركة الكاميرا اللاهثة ، جعل « فاشيل ليندساى » يصف هذا المقطع بانه يشبه « البحر ذا الأمواج الوحشية المتلاطمة » .

وبعد تطهير شوارع بيدمونت وانقاذ الزى من لينش ، يعلم الكلان بامر الكوخ المحاصر فى الغابات ، ويبدءون مسيرتهم الثانية . وعلى الرغم من ان ذلك يمثل **ذروة مضادة** ، فان الانقاذ الثانى يبدو اكثر الحاحا من سابقه ، لأننا نرى الزنوج وقد اقتربوا من النجاح فى تحطيم أسوار الكوخ ، ويصبح الخطر قريبا من الأبطال ، فى نفس الوقت الذى بدأت فيه مسيرة الكلان . وبعد بعض اللقطات المضطربة ، التى تشهد فيها الزنوج وقد دخلوا الكوخ بالفعل ، وأمسكوا بمارجريت كاميرون من ضفائرها الطويلة ، يصل الكلان لتفريق المعتدين وانقاذ البيض من الاعتداء والاغتيال . ثم يتلو ذلك مشهد لمسيرة استعراضيـة لجماعة الكلان والأشخاص الذين تم انقاذهم ، ثم تأتى اخيرا الانتخابات الجديدة التى ينجح فيها البيض بسهولة . لقد انهارت « الامبراطورية السوداء » أمام «الامبراطورية الخفية» ، كما تنبأ عنوان فرعى فى جزء سابق من الفيلم ، ليتحد الشمال الأبيض مع الجنوب الأبيض « دفاعا عن حق ميلاد الجنس الآرى » ، وتتم الزيجتان بين عائلتى كاميرون وستونمان ، وينتهى الفيلم بخاتمة رمزية ، نرى فيها مزجا من اله الحرب الى ملاك السلام ، ونرى العنوان الأخير الذى يقول بقدر من السذاجة : « الحرية والاتحاد ، واحد لا يتجزأ ، الآن والى الأبد » ! .

مولد أمة : التأثير

ينبغى لنا ان نوضح ـ مع كل التحفظات على الأيديولوجيـا التى يمثلها فيلم « مولد أمة » ـ أنه يمثل انجازا تقنيا كبيرا ، وقد صنعه جريفيث ليس فقط فى غياب التقاليد السردية التى لم تكن قد اكتشفت بعد ، ولكن أيضا بدون التقنيات السينمائية المعاصرة كما نعرفها اليوم . وانه لما يثير الخيال أن نتصور لو كان جريفيث قد نفذ الفيلم باستخدام الشاشة العريضة والألوان والصوت المجسم . (فى الحقيقة فقد تم تصوير الفيلم بكاميرا واحدة تدار يدويا ، من صنع « شركة باتيه » ، ولا يتجاوز ثمنها ثلاثمائة دولار ، ولم يكن لها سوى عدستين ، واحدة متوسـطة والأخرى واسعة) . لذلك فلا يمكن لأحد أن يقلل من اهمية هذا الانجاز ،

الذى تم بتقنيات متواضعة ، لكنه نجح فى تجاوزها لصنع فيـلم ملحمى ضخم سابق لأوانه بالنسبة لتاريخ السينما · علاوة على ذلك ، فقد نجح جريفيث فى أن يجعل السينما تسير قدما فى طريق « **الواقعية الرمزية** » ، او **تقديم الواقع للايحاء بمعنى رمزى** ـ هذا الرمز قد يكون نفسـيا ذاتيا احيانا وعالميا احيانا أخرى ، وهو ما يبـــدو واضحا فى اللقطات المكبرة لبعض الأشـياء ، (مثل كوز الذرة الجاف الذى تمـافه النفس فى طبق الجندى الفيدرالى فى بطرسبرج ، ومثل العصفور فى أيدى « الكولونيل الصغير » الرقيق خلال لقائه العاطفى مع الزى) ، كما أنه يستخدم القطع المتداخل ذا المسحة النفسية أو الذاتيـــة ، (مثل صـورة جثة شقيق مارجريت ، التى تبدو لها فى ذهنها عندما يعرض عليها فيل الزواج ، ومثل لقطات « الفلاش باك » التى تصور أعمال الفوضى التى يقوم بهـا الزنوج فى بيدمونت ، عندما كان « بن كاميرون » يحكى عنها لعائلته) ·
وربما كان جريفيث يميل دائما الى أن يضفى على الواقع هذه المســحة الرمزية حتى بدون استخدام القطع او المونتاج ، فعلى المستوى المباشر والبسيط نرى فى قسوة « ميلاس بنش » مع الحيوانات نزوعا الى الشر ، بينما نرى فى مشية السيناتور « ستونمان » العرجاء ايحاء بعجزه وضعفه الأخلاقى ، واحيانا ما تنحو هذه الواقعية الرمزية عند جريفيث الى المبالغة فى العاطفية ، على نحو ما نرى فى المشهد الذى يمنح فيه « الكولونيـــل الصغير » و « الزى » قبلات للعصفور الواقف على يد « بن » ، بدلا من أن يقبل أحدهما الآخر ، ولكن اكتشافات جريفيث التى اتقنها لخلق الجو العاطفى على هذا النحو ، قد فتحت الباب أمام عدد لانهائى من الطرائق فى التعبير الرمزى الأكثر تعقيدا أمام « ايزنشتين » ، ومدرســة المونتاج الروسية ، كما سوف نرى لاحقا فى الفصل الخامس ·

وبالطبع فان تأثير مولد أمة لم يكن ايجابيا على نحو مطلق ، فاولا وقبل كل شىء أصبح من الحقائق التاريخية أن **الصـــورة الجميلة التى رســـمها الفيلم لمنظمة « الكوكلوكس كلان »** كانت ذات تأثير مباشر فى اعادة تكوين هذه المنظمة واتساع نطاقها ، والتى وصل عدد أعضائها الى خمسة ملايين عند بدء الحرب العالمية الثانية · وطبقا لما يقوله قادة المنظمة المعاصرين ، فانه قد **تم استخدام الفيلم كوســيلة لتجنيد واقناع وتعليم اعضاء جدد خلال الستينيات** · وقد يكون النجاح التجارى للفيلم بعيدا على نحو ما عن التأثير الاجتماعى السلبى المباشر ، ولكن كان له تأثير مدمر على الطريقة التى يفكر بها المسئولون فى صناعة السينما ، فقد **جعل هوليوود تتشبث بنمط ميلودرامى مغرق فى العاطفية** ، بدلا من الأفلام الأكثر عمقا

وعقلانية ، التى كان من الممكن لها ان تصبح نمطا سائدا ، بل ان ما أثبته الفيلم من قدرة السينما على **التلاعب بعواطف المتفرجين وافكارهم ، واللعب على اوتار مشاعر الاحباط او القلق او التعصب**،قد اصبحت درسا لن تنساه هوليوود طوال الثمانين عاما التالية،التى سادت فيها أفلام الكوارث والرعب والكائنات المشوهة • وهكذا فان « الرجل الذى اخترع هوليوود » لم يعط هذه المؤسسة فقط مسارها ومزاجها ، ولكنه اعطاها ايضا « **توليفتها** » **الأولى الناجحة** •

ومع ذلك ، وبسبب هذه القوة العاطفية التى لا يمكن انكارها فى الفيلم ، فان قوته تتجه الى التحريض المباشر وليس الى الاقتناع المراوغ الملتوى ، لذلك فان « **مولد امة** » **يمثــل مولد السينما كقوة اجتماعية وسياسية مؤثرة فى العالم المعاصر** ، وعن ذلك يكتب « هارى جيدولد » : « لقد كان أول فيلم يؤخذ من جانب الجمهور مأخذ الجد من الناحية السياسية ، كما انه كان دائما يمثل وثيقة اجتماعية جادة ••• وان الناس الذين كانوا ينظرون فى السابق الى الافلام على أنها وسيلة تسلية ساذجة، اكتشفوا فجأة أن هذه الأفلام قد أصبحت اكثر وسائل التعبير قوة وتأثيرا فى هذا القرن ، فان عصر استخدام الآلة قد ادى الى وسائل الاتصال الجماهيرية ، والتسلية ذات الانتشار الواسع ، لكنه ادى أيضا الى امكانات جديدة فى **التوجيه الأيديولوجى** » •

فى نفس الوقت ، فقد كان من الواضح ان فيلم « مولد امة » هو عمل عبقرى أيا ما كانت أخطاؤه ، فقد منح السينما والفيلم الروائى احتراما كانا فى أشد الحاجة اليه ، وقد كان أيضا **أول فيلم يراه الناس على هذا النطاق الواسع عملا فنيا عظيما ، وتشويهــا خبيثا للحقيقة فى آن واحد** • ان « مولد امة » عمل مهم له تأثيراته الواســعة فى تاريخ السينما ، وان التناقض الكامن فيــه هو التناقض الكامن فى السرد السينمائى ذاته ، فبينما يقص السرد الروائى فى عالم الرواية المكتوبة قصصا مخترعة من خلال الاستخدام الواعى للغة ، فانه لا يصل أبدا الى درجة تجسيد الواقع ، بينما تبنى السينما قصصها الخيالية من خلال الاستخدام والتلاعب الواعى بصــور للواقع الحقيقى ، لذلك فانه **من الصعب التمييز والفصل بين العمل السينمائى والواقع الذى يجسده** ، وربما كان التعليق النهائى على « مولد أمة » وعلى كل تقاليد السرد التى أسسها ، يمكن أن نستمده من كلمات « وودرو ويلسون » ــ على الرغم من تراجعه فيما بعد عنها ــ فقد قال عن الفيلم : « **انه يشبه كتابة التاريخ**

بالضوء » ، وهذا الضوء يتضمن قوة سحرية على الايحاء والاقناع بالافكار ، ولكنه يمكن ان يكون ايضا ضوءا يشوه الحقيقة ويدمرها »

« فيلم التعصب » : الانتاج

لقد شاهد فيلم « مولد أمة » ـ فى السنة الأولى من عرضه ـ متفرجون بلغ عددهم رقما لم يتم تجاوزه بالنسبة لفيلم واحد فى تاريخ السينما ، فقد بلغ عدد المتفرجين فى منطقة نيويورك وحدها ما يزيد على ٨٢٥ الفا ، واقترب الرقم على مستوى امريكا كلها من ثلاثة الملايين . لقد حقق جريفيث غرضه بالتفوق على الأفلام الايطالية التاريخية المبهرة طبقا لمعاييرها ، واكتسب اعترافا عالميا بأنه أكبر فنانى السينما حرفية ، لكن انتصاره كان ممزوجا بالمرارة ، فقد استمر الهجوم على مضمون فيلم « مولد امة » ، (وفى الحقيقة ان هذا الهجوم لم يتوقف ابدا) ، كما ترك الاتهام بالتعصب أثرا عميقا على جريفيث . لذلك فقد **اعلن فى بيانه « نهضة وسقوط حرية الخطاب الامريكى »** (١٩١٥) ، الذى أصدره للرد على منتقدى الفيلم ، بأن « نزاهة الخطاب الحر والاصدارات المطبوعة لم تتم مهاجمتها بهذا القدر من الخطورة فى هذه البلاد ، حتى جاءت « الصور المتحركة » ، ليجد هذا الفن الجديد نفسه محاصرا بقوة وتعصب تستخدم كمبرر لانتهاك حرياتنا .. ان التعصب هو جذر كل أنواع الرقابة ، **والتعصب هو الذى جعل جان دارك تساق الى الموت ، والتعصب هو الذى سحق اول آلة للطباعة »** .

وفى بداية عام ١٩١٦ ، وبينما كانت ماتزال جراح الاتهامات بالعنصرية تدمى جريفيث ، فانه صمم **على انتاج فيلم كبير يرد به الهجوم على « قوى التعصب » التى تهدد المدنية فى كل التاريخ البشرى** . وهكذا خرج **فيلم « التعصب »** الى الوجود ، الذى لم يكن ـ كما يزعم البعض ـ نوعا من التكفير ذى النزعة الليبرالية عن رجعية ملحمته السينمائية عن الحرب الأهلية ، ولكنه **كان دفاعا عن حقه فى صنع مثل هذا الفيلم الرجعى** - بل انه يمكننا القول ان الفيلمين قد صنعا من نفس المادة ولنفس الأهداف .

اتجه جريفيث فى أعقاب عرض « مولد أمة » الى صنع ميلودراما معاصرة متواضعة ، تحمل اسم « **الأم والقانون** » ، الذى كان فيلما روائيا ذا ميزانية منخفضة نسبيا بالمقارنة مع فيلمه السابق ، وأقرب فى حجم انتاجه ونوعيته الى فيلم « معركة الأجناس » (١٩١٤) . يدور الفيلم حول

قضية معاصرة لقى فيها تسعة عشر عاملا مصرعهم على يد الحراس اثناء اضرابهم فى مصنع كيمائى • وعنــدما اكتمل الفيلم اختمرت فى ذهن جريفيث فكرة ان يجمعه مع ثلاث قصص اخرى فى عمل ملحمى واحـــد ، يدور حول التعصب فى كل العصور ، تعود القصـــة الأولى الى التاريخ البابلى القديم خلال الغزوات المنتصرة للامبراطور « سيروس » الفارسى عام ٥٣٨ قبل الميلاد ، بينما تدور القصة الثانية يوم مذبحة «سانت بارتلوميو» فى فرنسا فى القرن السادس عشر (١٥٧٢) ، اما القصة الثالثة فتدور فى يهودا (فلسطين) خلال فترة صلب المسيح ، (ويمكن لك ان تخمن القصة الأقرب الى قلب جريفيث التى رأى فيها تشابها مع رؤيته لنفسه على أنه شهيد) •

ان هذا المشروع الملحمى يعنى الدخول فى مغامرة باهظة التكاليف ، لكن جريفيث الذى ارتفعت أسهمه مع نجاح « مولد أمة » لم يكن تقف امامه أية عقبة فى هذا المجال ، لقد كان يعمل فى تلك الفترة فى شركة « ترايانجل » ـ (المثلث) ـ التى أسسها المنتج الذى سبق له العمــل معه : « هارى ايتكين » ، بالاشتراك مع « جريفيث » و « ماك سينيت » و « توماس اينس » فى أواخـــر عــام ١٩١٥ ، بعـد أن ترك شركة « ميوتوال » فى صراع داخلى على السلطة • لم تكن شركة « ترايانجل » ثرية بما يكفى لانتاج ملحمة جريفيث الجديدة ، لكن أيتكين نجح فى اقناع شركة « واوك للانتاج » بالمساهمة فى تمويل الفيلم ، بل ان عديدا من المستثمرين كانوا يتصارعون من أجل الفوز بأخذ نصيب من المساهمة فى الفيلم الذى يتوقعون أن يحقق نجاحا تجاريا هائلا •

ولقد كان ذلك من حسن حظ جريفيث ، الذى كان يفكر فى أن يكون « التعصب » اضخم بما لا يقارن من كل اعماله السابقة مجتمعة ، لذلك لم يوفر جهدا أو مالا لكى يقيم الديكور شديد الضخامة الذى صممه « ولتر و • هول » (الذى صمم ديكورات بعض أفلام جريفيث السابقة دون ذكر اسمه فى العناوين) • وقد كان هذا الديكور يجســـد واحدا من الفترات التاريخية الأربع للفيلم ، حيث تم تشييد مدينة بابيلون (بابل) القديمة كاملة وبالحجم الطبيعى على مســاحة عشرة أفدنة ، وبارتفــاع ثلاثمائة قدم فوق الأرض • وقد تعاقد جريفيث مع ستين ممثلا للأدوار الرئيسية ، وآلاف لأدوار الكومبارس ، حتى ان تكاليف بعض أيام الانتاج زادت على عشرين ألف دولار فى اليوم • كما انضـــم الى فريق العمــل ثمــانية مساعدين للاخراج (لم يكن هنــاك أى مســاعد للاخراج فى « مولد أمة ») ومن هؤلاء سوف يصبح أربعة من اهم مخرجى هوليوود

وهم « آلان دوان » و « كريستى كابين » و « تود براونينج » و « اريك فون ستروهايم » ، وعندما انتهى المشروع بعد أربعة عشر شهرا بلغت تكاليف الانتاج – كما قيل – حوالى مليونين من الدولارات • وبالمقارنة ، فان « مولد أمة » تم انتاجه فى سبعة شهور ، وبتكاليف لم تزد عن مائة الف دولار ، بل ان مشهد المأدبة البابلية وحده فى فيلم « التعصب » قد تكلف اكثر من مائتين وخمسين الف دولار ، أى ما يزيد على ضعف التكاليف الكلية للفيلم السابق • ان هذه **التكاليف الباهظة غير المسبوقة** قد أثارت القلق بالنسبة لممول الفيلم ، لذلك فقد اضطر جريفيث الى أن يضع فى المشروع جزءا من أرباحه عن فيلم « مولد أمة » (التى بلغت حوالى مليون دولار) ، وذلك لكى يحافظ على المستوى الذى كان يحلم به بالنسبة لفيلم « التعصب » ، ولو كان هذا الفيلم قد حقق النجاح الجماهيرى الذى كان يتوقعه ، فربما أصبح جريفيث أغنى شخص فى هوليوود ، ولكن «التعصب» أدى الى خسارة فادحة •

• كانت نسخة العمل الأولى من الفيلم تبلغ ثمانى ساعات ، وكان جريفيث يفكر فى الابقاء على هذه النسخة بتوزيعها فى جزءين منفصلين، لكنه وجد الفكرة غير عملية والتهى الى حذف جزء كبير ليصبح الفيلم ثلاث ساعات ونصفا ، وبعد ما بدا الفشل التجارى للفيلم واضحا ، لجأ جريفيث الى اعادة توليف « الأم والقانون » و « سقوط بابل » ، وتوزيعهما كأفلام مستقلة لكى يعوض خسارته • وعندما حاول لاحقا أن يعيد الفيلم الى ما كان عليه ، اكتشف **فقدان الفى قدم من النسخة السالبة** ، لذلك فانه لا يمكننا اليوم أن نرى فيلم « التعصب » فى نسخته الأصلية ، الذى كان أيضا بتقاليد هذا العصر يستخدم طريقة **صبغ بعض الأجزاء باللون الأزرق والأحمر والأخضر والبنى** ، من أجل تحقيق مؤثرات خاصة ، (لقد كان الأزرق يستخدم للحزن ومشاهد الليل ، والأحمر فى مشاهد الحرب والالم والعواطف المتاججة ، والأخضر للمشاهد الطبيعية والمزاج الهادئ ، والبنى للمشاهد الداخلية ، كما سوف نشرح تفصيلا فى الجزء الخامس بادخال الألوان للشريط السينمائى) • ومع ذلك ، فان النسخة التى وصلت لنا قريبة الى حد كبير من النسخة الأصلية فى بنائها الدرامى ، وهذا البناء هو اهم العناصر على الاطلاق من وجهة نظرنا فى فيلم « التعصب » •

فيلم « التعصب » : البناء الدرامى والبصرى

تجاوز جريفيث أفكاره الثورية التى سبق له استخدامها فى القطع بين **احداث متوازية تحدث فى نفس اللحظة فى أبعاد مكانية مختلفة ،**

لذلك فقد امتدت فكرته فى « التعصب » لكى يستخدم هذا النـــوع من التوليف بين **أحداث تحدث فى مستويات زمنية مختلفـــة** ، وهكذا فانه تعمد أن يغزل خيوط القصص الاربع معا مثل حركات السيمفونية ، حتى تلتقى فيما يشبه الكريشندو عند ذروة الفيلم ، وقبل هذه الذروة فاننا نكون قد شاهدنا كل حـدث على حـدة فى فترته التاريخية المستقلة ، **وكل ما يربط بينها هو لقطة يعيد جريفيث عرضـــها ، لأم تهز مهدا ، كتجسيد رمزى لتواصل التاريخ الانسانى** ، وفى هذه اللقطـة يستخدم جريفيث حزمة من الضوء ليعطى الصورة مسحة دينية ، ويصاحبها بجملة للشاعر « والت ويتمان » : « وبينما كان المهد يهتز بلا توقف ... » .

وبينما كانت القصص المنفصلة تندو فى اتجاه نهاياتها ، تخلى جريفيث عن تلك اللقطة الانتقالية المكررة ، ليقطع جيئة وذهابا بين ذروات الأحداث فى القصص الأربع ، التى تدور فى مســتويات زمنية مختلفة . وفى أحد لقـاءاته مع صــحفى معــاصر أجرى معه حديثـا قال جريفث : **« سوف تبدأ القصص كما لو كانت اربعة تيارات تنظر اليها من فوق قمة تل ، وعند البداية سوف يمضى كل تيار وحده فى بطء وهدوء ، ولكنهم سوف يتقاربون أكثر وأكثر وتتزايد سرعتهم حتى يصبحوا نهـرا عظيما متدفقا بالتعبير »** . وعلى الرغم من أن حبكة الفقرة الانجيلية وفقرة يوم « سانت بارتلومير » قد وصلتا الى ذروتهما قبل أن تصل القصتان الأكثر تعقيدا : البابلية والمعاصرة ، فان أفضل أجزاء الفيلم يجىء فى البكرتين الأخيرتين ، حيث يعيش المتفرج لحظات درامية مكثفة ، سواء فى مشهد الانقاذ الذى يحدث فى ثلاثة مستويات مكانية ، أو فى مشهد الصلب ، ففى هذه الفقرات يصعد المسيح الى الصليب ، ونرى « فتاة الجبل » تجرى فى يأس عبر وادى نهر الفرات ، لكى تحذر بابل من تدميرها الوشيك ، ونشاهد وقائع المذبحة الفرنسية فى نفس الوقت الذى تسابق فيه المرأة المعاصرة الزمن لكى تنقذ زوجها البرىء من الاعدام ، وقد تم **غزل اللقطات بالتوليف المتقاطع ، مع تقصير اطوالها** ، لكى نشاهد ما نـراه حتى اليوم واحدا من أكثر مشاهد الذروة اثارة فى تاريخ فن السينما ، وكما تقول الناقدة والمؤرخة «**آيريس بارى**» ، فان « التاريخ يبدو كما لو أنه يتدفق كشلال عبر الشاشة » . وينتهى فيلم « التعصب » مثـــل « مولد أمة » بمونتـاج رمزى حيث يتم المزج من حوائط السجن الى مراع مزهرة ، وتتحول ميادين القتال الى ارض يلهو فيها الأطفال ، ولم يكن غريبا أن المتفرجين المعاصرين لجريفيث ، الذين كان قد اذهلهم التوليف المتداخل فى « مولد أمة » ، قد وجدوا صعوبة فى فهم المجاز او الرمز فى التوليف المتداخل عند ذروة فيلم « التعصب » ، لأن جريفيث كان من الناحيـــة

السينمائية يسبق زمنه بكثير ، فالتوليف المتداخل فى فيلمه السابق « مولد امة » كان تقليديا على نحو ما (حيث يتم التوليف بين احداث مختلفة تحدث فى زمن واحد) ، لكن جريفيث فى « التعصب » قدم نوعا من **المونتاج التجريدى أو « التعبيرى » ، الذى سوف يتقنه ايزنشتين وزملاؤه السوفيت** بعد عقد من الزمان ، علاوة على أن الفيلم يحتوى على معالجة شديدة البراعة لكل الأدوات الروائية التى سبق لجريفيث استخدامها من « مغامرات دوللى » وحتى « مولد امة » وبالطبع ، فان هذا الفيلم يستخدم التوليف لتحقيق التتابع والاستمرارية على نحو ثورى ، ولكنه يحتوى أيضا على لقطات مكبرة جدا ولقطات بانورامية شديدة الاتساع ، وتقنيات مختلفة للانتقال بين اللقطات مثل المزج ، والحدقة الدائرية ، والقناع (الذى استخدمه جريفيث لتحقيق تأثير يشبه الشاشة العريضة فى مشاهد المعركة) ، وزوايا التصوير المعبرة دراميا ، واخيرا **حركات الكاميرا على قضبان** التى تستبق محاولات « **مورناو** » **ورفاقه الألمان** بعد ثمانى سنوات . فمن أجل تحقيق مشهد الانقاذ فى ذروة القصة المعاصرة، يضع جريفيث الكاميرا فوق سيارة متحركة لكى يتابع المطاردة ، مثلما فعل فى مشاهد الشغب فى «مولد امة» ، لكن الأهم هو أن جريفيث بنى من أجل « التعصب » مصعدا عملاقا يتحرك على قضبان ، تقوم فيه الكاميرا بتصوير لقطة عامة بعيدة جدا لمدينة بابل ، ثم تهبط الكاميرا فوق المصعد لتصل الى لقطة قريبة للممثلين بين قطع الديكور ، وهى اللقطة التى تكررت مرات عديدة فى الفيلم ، والتى ما زالت حتى اليوم من أطول اللقطات المتحركة وأكثرها تعقيدا فى السينما الأمريكية .

« التعصب » : التأثير والنقائص

يعتبر فيلم « التعصب » أعظم أفلام جريفيث ، بفضل براعته التكنيكية وابتكاراته فى اللغة السينمائية . كما أن تناول جريفيث لمشاهد الجموع أو مشاهد المعارك ــ بقدر تناوله للمشاهد الانسانية الحميمة ــ قد تجاوز كل انجازاته السابقة واللاحقة . ولقد أصبح من المعتاد خلال عشر السنوات الأخيرة (خلال الثمانينيات) أن يحصل فيلم «التعصب» على الكثير من المديح والاطراء ، ليس لقيمته الحقيقية وانما لأنه مارس تأثيرا قويا على السينمائيين السوفيت ، الذين طوروا وأتقنوا تقنيات المونتاج ، علاوة على أن « التعصب » يعتبر فيلما « نظيفا » بالمقارنة مع « مولد امة » المثير للجدل ، حتى ان **بعض النقاد يحاولون (مخطئين) أن ينظروا الى « التعصب » على انه اعتذار عن خطايا الفيلم السابق** . ومن الناحية الجمالية الخالصة ، وليس من أجل بنائه فى السرد ، فان « التعصب »

يعتبر شيئا مشابها لغيل أبيض نادر ، فان الابهار فيه ليس شيئا ينبغى تقليده ، كما ان التوليف المتقاطع المعقد ليس لغة ينبغى استخدامها لتحقيق البلاغة السينمائية ، بل ان هناك **أجزاء من الفيلم تسفر عن قدر من عدم التماسك ، فقصة « سانت بارتلوميو »** تفقد اتجاعها أحيانا ، كما أن التتابع الدقيق للاحداث فى الفترة البابلية يصبح مشوشا أحيانا ، لكن الأسوأ هو الطريقة المتحمسة التى يبدو فيها جريفيث شديد الرغبة لتوضيح افكاره ، سواء على مستوى المضمون أو العناوين الفرعية التى تبدو أحيانا وكأنها تتسم بالتشنج ، كما ان نواياه فى اظهار « كيف أدت الكراهية والتعصب عبر العصور الى وأد الحب والتعاطف » تبدو وكأنها لا صلة وثيقة بينها وبين مشاهد القصتين البابلية ، والحديثة ، بل ان الحقيقة **ان جريفيث يبدو كأنه لايعرف حقا ماذا يقصد بكلمة « التعصب » ، الا أنه يستخدمها كصرخة احتجاج ضد الانتقادات التي وجهت الى الى « مولد أمة »** ، والتعصب فى سياق الفيلم نفسه ليس الا كلمة جامعة مائعة تحتوى على كل أنواع الشر الانسانى ، وبالطبع فانه ليس صعبا على الاطلاق أن يصبح الشر موضوعا للهجوم عليه واثارة مشاعر الجماهير ضده على نحو ساذج .

لذلك فان « **التعصب » هو أكثر افلام جريفيث ميلا الى تناول الدراما كصراع شديد التبسيط بين النور والظلام ، وهو ما جعل ميل جريفيث** للمبالغة العاطفية يظهر فى هذا **التناول شديد الميلودرامية بين الخير والشر** . ومن الحق القول ان هناك الكثير من العناوين الفرعية الطنانة والرنانة فى فيلم «التعصب» قد دفعت **ناقدة ومؤرخة مثل «آيريس بارى»** الى أن تصف الفيلم بانه « **موعظة ملحمية** » . وفى النهاية فان فيلم « التعصب » برغم عيوبه يعتبر فيلما ذكيا لايمكن انكار أهميته وتأثيره الحاسم على شخصيات متباينة . مثل « **سيسل دى ميل** » ، و « **ايزنشتين** » و « **بودوفكين** » و « **فريتزلانج** » و « **آبل جانص** » ، على الأقل كنتيجة لمكانته فى تاريخ السينما . أما اذا نظرنا اليه كعمل فنى مستقل ، فانه يبدو مضجرا مثيرا للملل والفزع،كما أنه يبدو شديد الالحاح فى افكاره. وكما يقول **المؤرخ السينمائى « جاى ليدا »** فى مقالته التى كتبها بمناسبة وفاة جريفيث عام ١٩٤٨ ، فان « التعصب » « مزيج فريد من العظمة والخفة » ، ولكن **المخرج « جون دور »** يصف الفيلم بكلمات أكثر دقة ، فيقول : (« **التعصب » قد نجح كفيلم يعتمد على الابهار التاريخى ، وعلى التعقيد فى سرد الأحداث ، لكنه لم ينجح لاخفاقة الشديد فى عرض افكاره**) .

لقد كانت (الأفكار) ذات اهمية شديدة الضآلة بالنسبة لجمهور (١٩١٦) ، بينما « التعصب » شديد المبالغة في كل شيء · في طوله وتعقيده وجديته وتجهمه . ومن سخرية القدر ، فربما يكون الفشل التجاري للفيلم راجعا الى النجاح الهائل للفيلم السابق عليه « مولد أمة » ، فالملايين التي انجرفت بالعواطف المتدفقة في « مولد امة » كانت تتوقع من جريفيث ان يسير في نفس التيار ، بينما لم تكن الحرارة العاطفية من بين سمات « التعصب » ، لأن جريفيث ضحى بتطوير الشخصيات — ومن ثم بتوحد المتفرج معها وانفعاله بها — من أجل التأكيد على الجانب المبهر في الأحداث التاريخية · علاوة على ذلك ، فقد كانت الولايات المتحدة تستعد لدخول الحرب في اوربا عندما كان الفيلم على وشـك العرض في سبتمبر عام ١٩١٦ ، وكان المناخ العام هو الاستعداد للحرب · ومرة أخرى فقد كان من سخريات التاريخ ان محاولة جريفيث لرد الهجوم على ما واجهه فيلمه السابق من رقابة وقمع ، قد قوبل برقابة وقمع من نوع آخر ، لأن الناس في كل انحاء الولايات المتحدة اتهموه بالدعوة للسلام في سياق غير ملائم، على الرغم من الحماس الذي بدا في مشـاهد الحرب في الفيلم · وأخيرا وبعد اثنين وعشرين أسبوعا من التوزيع ، تم سحب الفيلم من دور العرض ، واعيد توليفه مرة أخرى في عام ١٩١٩ الى فيلمين منفصلين ، لكن تلك المحاولة من جريفيث لكي يجد مخرجا لأزمته المالية لم يكتب لها النجاح ، فقد ظل يسدد ديونه عن « التعصب » حتى وفاته ١٩٤٨ · (لقد أصبح ديكور بابل الضخم واحدا من معالم هوليوود ، حيث ظل لسنوات طويلة قائما في تقاطع طريقين بها ، لسبب بسيط وهو انه لم يكن هناك ما يكفي من المال لتفكيكه ، حتى وجد من يقوم بهذا العمل في أوائل الثلاثينيات) ·

جريفيث بعد « التعصب »

لم يكن فشل « التعصب » بأية حال ، سببا في نهاية عمل جريفيث بالسينما ، وربما أعاق استقلاله كمنتج ، وقلل من حماسـه كمبدع ، لكنه استمر في اخراج الأفلام التي بلغ عددها ٢٦ فيلمـا روائيا بين ١٩١٦ و ١٩٣١ · وينظر معظم النقاد الى هذه الفترة على أنها تمثل تدهورا ملحوظا في انجاز جريفيث · ومن الحق القول ان جريفيث لم يقدم أي ابداعات كبيرة بعد « التعصب » ، ولكن يمكن الرد على ذلك بان السينما ذاتها لم يكن امامها الكثير لتقدمه قبل حلول عصر السينما الناطقة · ان ما حدث يبدو كما لو أن جريفيث قد فقد مذاقه الخاص بين الأذواق السائدة لفترة ما بعد الحرب ، ولهذا فقد أيضا سحره تجاه الجماهير · وعلى الرغم من أن فشل « التعصب » قد اقنعه بضرورة الاذعان لمتطلبات

الجماهير وأذواقها ، فانه قد واجه صعوبة متزايدة في تحقيق ذلك بعد عام ١٩١٧ ، وكان هذا راجعا في جانب منه الى التغيرات الاجتماعية السريعة ، فلقد أحدث التصنيع والتحديث والدخول في الحرب انقلابا في القيم الامريكية التقليدية وانواع الذوق السائد ، وبدا كما لو ان « فضائل القرن التاسع عشر ــ مثل الأخلاقية والمثالية والنقاء ، كما تجسدت في عائلة « كامرون » في « مولد أمة » ــ قد تراجعت أمام زحف معايير الثروة والمتعة لفترة ما بعد الحرب ، التي سقطت فيها الأوهام التقليدية ، وان حقائق كانت شديدة الأهمية في ملاحم جريفيث السينمائية ، مثل رومانسية الحياة في الطبيعة ، قد تم استبدال النزعة المدنية الساخرة الأكثر تعقيدا بها عند مخرجين ، مثل « سيسل دى ميل » وارنست لوبيتش » الذين تميزوا بنزعة لا اخلاقية جارفة ، كان من المستحيل ان يقبلها مخرج ــ مثل جريفيث ــ لم يسمح أبدا للعشاق في افلامه أن يتبادلوا القبلات على الشاشة . لقد استمر جريفيث في اخراج افلام مهمة ، مثل عمله الكبير « براعم متكسرة » ، ولكن معظم افلامه الروائية في فترة ما بعد الحرب كانت اما تقليدية أو عفى عليها الزمن . لقد كانت السينما قد دخلت عصر موسيقى الجاز بينما كان جريفيث ما يزال يعيش في شفق القرن التاسع عشر .

ولأن جريفيث فنان كبير ، فان اخفاقاته العظيمة تكتسب اهمية مثل نجاحاته ، لهذا فان هذه الاخفاقات تستحق ان نذكرها الآن على نحو مختصر . فقبل ان يظهر بالفعل السقوط التجارى لفيلم « التعصب » ، كان جريفيث قد تلقى دعوة من الحكومة البريطانية ، لكى يصنع فيلما دعائيا عن المجهود الحربى ضد المانيا واقناع امريكا بالدخول في الحرب ، (وهو ما حدث بالفعل بعد فترة وجيزة من وصول جريفيث الى انجلترا) . لكن الفيلم الذى كان من المخطط له ان يكون جريدة سينمائية طويلة يتم تمويلها من الحكومة البريطانية ، قد أصبح فيلما يحمل اسم « قلب العالم » (١٩١٨) ، والذى تم انتاجه بشكل شخصى ، ويدور عن ملحمة تدعو للحرب ضد المانيا ، تم تصويرها في فرنسا وانجلترا ، لتحكى آثار الاحتلال الألمانى لمدينة فرنسية صغيرة . لقد كان هذا الفيلم يحاكى « مولد أمة » في مشاهده الحربية ، ولذلك فانه قد حقق نجاحا جماهيريا هائلا داخل أمريكا خلال فترة الحرب ، على الرغم من أنه افتقد التماسك والتركيز اللذين تميز بهما « مولد أمة » . قام جريفيث أيضا خلال اقامته في انجلترا باخراج فيلم آخر يحمل اسم « الحب الكبير » . الذى يدعو الى القيم الأخلاقية ، من خلال تأكيده على « اعادة الحيوية الى المجتمع البريطانى من خلال انجازاته في الحرب » ، كما ذكرت اعلانات الدعاية عن الفيلم .

ان هذا الفيلم الروائي ـ الذي لم تصلنا منه اية نسخة ـ قد تم انتاجه بواسطة شركة « باراماونت آرت كرافت » التي كان يملكها « أدولف زوكور » ، والتي قبلت أن تصبح الموزع الأمريكي لفيلم « قلب العالم » فقبل رحيل جريفيث الى انجلترا ، كان قد وقع عقدا مع « زوكور » لاخراج ستة افلام . والاشراف على انتاج عدة أفلام أخرى . وقد كان هذا قرارا حكيما من جريفيث؛لأن شركة « ترايانجل » التي كان شريكا فيها كانت على وشك الافلاس ، بسبب سوء الادارة ومنافسة الشركات الأخرى ، التي كانت شركة « زوكور » من بينها . لم يكتب لأفلام جريفيت الانجليزية النجاح النقدى ، ففيلم مثل « قلب العالم » على نحو خاص يبـدو اليوم شديد السذاجة في تنميطه لكل الألمان على أنهم وحوش ، على أن ذلك قد وجد بالطبع استجابة جماهيرية في تلك الفترة ، وبعد أن عاد جريفيث الى هوليوود قام باخراج خمسة افلام روائية لشركة « زوكور » بين (١٩١٧) و (١٩١٩) ، وهى افلام « **سوزى ذات القلب الوفى** » و « **القصة العاطفية فى الوادي السعيد** » و « **أعظم شيء فى الحياة** » و « **الفتاة التى ظلت فى المنزل** » و « **الأيام الداعرة** » ، (وهذا الفيلم الأخير هو فيلم « الويسترن » الوحيد الذى اخرجه،وهو ايضا الوحيد الذى وصل الينا من هذه الأفلام)، وقد كانت كل هذه الأفلام (ما عدا الفيلم الأخير) أفلاما عتيقة الطراز ، تدور حول قصص عاطفية لاتثير اقبال الجماهير . فى الفترة التالية وقع جريفيث عقدا مع شركة « **فيرست ناشيونال** » لاخراج ثلاثة افلام تجارية سريعة ، لكي يستطيع تدبير المال اللازم لتمويل مشروعه الجديد ، لبناء استـوديو مسـتقل فى ضيعة كبيرة كان قد اشتراها بالقـرب من « مارماروتيك » فى نيويورك ، حيث كان يأمـل فى أن يصبـح منتجا مستقلا . وطبقا لما يرويه واحد ممن كتبوا سـيرة جريفيث ، فان شركة « فيرست ناشيونال » لم تكن تهتم الا بان **تحمل هذه الافلام اسم جريفيث ، بينما يقوم بالاخراج مساعدوه** ، وهو الأمر الذى يبدو انه اضطر لقبوله . كانت هذه الأفلام هى « **السؤال الأعظم** » (١٩١٩) ، وهو ميلودراما عن النزعة الروحيـة ، و « **الراقص المحبوب** » (١٩٢٠) و « **زهرة الحب** » (١٩٢٠) اللذان كانا يدوران حول مغامرات غريبة فى بحار الجنوب ، ولم يكن أى من هذه الأفلام يحمل طابعا مميزا يضـيف شـيئا لشهرة « الفنان العظيم » ، أو « الأستاذ » ، كما كانت صحف تلك الأيام تطلق على جريفيث . لكنه استطاع بين اخراجه للفيلمين الأولين أن ينتج على نحو مستقل فيلمه « **براعم متكسرة** » ، الذى كان آخـر افلامه العظيمة وأول نجاحاته التجارية منذ « مولد امة » .

يعتمد فيلم « براعم متكسرة » على قصة باسم « **الصينى والطفلة** » من تأليف « **توماس بروك** » ، والتى تدور حول طفلة مشردة تعيش فى أحياء لندن الفقيرة ، وتلقى معاملة وحشية على يد أبيها ، لكنها تجد ملاذا فى قصة حبها التقى مع شاب صينى رقيق (هنا يتعاطف جريفيث • مع الصبى الصينى • فى فترة سادت فيها نزعة ضد الآسيويين ، أو ما يسمى « الخطر الأصفر » داخل أمريكا ، وهو ما أثار استغراب النقاد الذين كانوا يميلون لاصدار أحكام قاطعة بأنه ليس الا عنصريا ، وفى الحقيقة ان الوثائق التاريخية تشير الى أن جريفيث قد لاقى صعوبات كثيرة فى انتاج وتوزيع الفيلم ، الذى لم يصادف هوى فى نفس الجمهور ، ولم يتبع طريقة هوليوود فى تنميط الشخصيات ، بتصوير ابناء الشرق على انهم أوغاد لا رجاء فيهم ، **ومن الواضح ان جريفيث كان من نوع الرجال الذين يتحلون على الأقل بالتعلم من أخطائهم**) •

وعندما يعلم الأب بهذه العلاقة ، يضرب الطفلة حتى تموت فيقتله الصبى الصينى وينتحر • وقد قام جريفيث بتصوير الفيلم كله داخل الاستوديو فى ثمانية عشر يوما (بالطبع فان العديد من البروفات قد سبقت التصوير) ، واستخدم جدولا صارما الذى كان ــ طبقا لرواية **ليليان جيش** ــ من الدقة بحيث انه لم يعد تصوير لقطة مرتين، بالاضافة الى ان ٢٠٠ قدم فقط من اللقطات التى تم تصويرها لم تستخدم فى المونتاج (كانت النسبة بين المادة المصورة والمادة المستخدمة فى المونتاج فى الفيلم العادى تبلغ ١٥ الى ١ فى عام ١٩١٥ وهى اليوم تبلغ ١٠ الى ١) ، ومع ذلك فان « **براعم متكسرة** » لا يبدو فيلما تم صنعه على عجل ، بل انه **يحتوى على كثير من مميزات أسلوب جريفيث** شديد الثراء والايحاء ، وبصرف النظر عن بعض اللمسات المبالغة فى العاطفية (مثل محاولات الفتاة البائسة لأن تصطنع ابتسامة بأن تقوم بشد زوايا فمها بأصابعها) ، فان الفيلم ينجح بالفعل فى الايحاء بالمشاعر الرقيقة الفياضة ، ولعله **أكثر أفلام جريفيث اقترابا من تجسيد ذوقه الفيكتورى** ، فى صياغة درامية ملائمة ومتماسكة ، لكن الأكثر اهمية من بنائه الدرامى هو ذلك الجو العام للفيلم الذى يوحى بجو أحلام اليقظة ، والذى ظهر واضحا فى طريقة جريفيث الخاصة فى **استخدام الميزانسين** ، فقد استمد جريفيث المحيط العام للفيلم من سلسلة من اللوحات المائية للفنان الانجليزى « جورج بيكر » عن ضاحية « لايم هاوس » ، التى تمثل الحى الصينى من مدينة لندن • لكن كلا من **التصوير والاضاءة فى الفيلم ينتمى الى الأسلوب الأوربى الخالص** ، ربما بسبب اسلوب « **هنريك سارتوف** » ــ مساعد التصوير الجديد لبيلى بيتزر والذى كان المصور الخاص للنجمة ليليان جيش ــ

والذى كان يتميز باســـتخدام **البؤرة الناعمة** ، **والتصـــوير ذى الطابــع « التأثيرى »** . (سوف يقوم سارتوف فيما بعد كمساعد تصوير لبيتزر بتصوير العديد من الافلام المهمة لجريفيث مثل « **الطريق المتجه شرقا** » (١٩٢٠) ، و « **الوردة البيضاء** » (١٩٢٣) ، ليصبح مديرا للتصوير فى افلام « شارع الاحلام » (١٩٢١) و « يتامى العاصفة » (١٩٢٢) وافلام اخرى مثل « ليلة مثيرة » (١٩٢٢) و « أمريكا » (١٩٢٤) ، و « أليست الحياة رائعة » (١٩٢٤) ، ليلتحق بعدها مع ليليان جيش بشركة « م٠ ج٠ م » ، حيث قام بتصوير فيلم « الخطـاب القرمزى » (١٩٢٦) وافلام أخرى . لقد نجح جريفيث مع مصوريه فى فيلم « براعم متكسرة » فى أن يصنع من أجواء لنـدن ، التى يخيم عليهـا الضباب والدخان الكثيف بالمقارنة مع رقة غرفة الصبى ، نوعا من الميزانسين الذى سوف يؤثر كثيرا فى موجة أفلام « **مسرح الجيب** » التى سوف تنتجها المانيا خلال العشرينيات ، كما سوف نرى فى الفصل الرابع .

ومن أجل تحقيق مزيد من الثراء البصرى ، قام جريفيث عند عرض الفيلم فى مايو (١٩١٩) بصبغه **بالوان الباستيل الناعم** ، بل ان شاشة العرض نفسها تم تلوينها بالوان مماثلة ، ولقد حقق الفيلم بشكل غير متوقع نجاحا تجاريا مذهلا ، فعلى حين بلغت تكاليفه المتواضعة **٩٠ الف دولار** ، حصد أرباحا تصل الى مليون دولار ، بالاضافة الى نجاحه النقدى الذى حدا بأحد النقاد أن يكتب عن جريفيث أنه « تجاوز كثيرا امكانات الكلمة المكتوبة واللغة المنطوقة » ، بينما منح نقاد آخرون « الأستاذ » لقبا جديدا هو « **شكسبير الشاشة** » . لقد **استحق** جريفيث بالفعل هذا المديح لأن « **براعم متكسرة » هو من أكثر افلام جريفيث اكتمالا ، كما أنه من أكثرها شخصية وشاعرية** . وهناك بعض الدلائل على أن أهم ما جذب الجمهور المعاصر لهذا الفيلم هو نزعة الحنين الى الماضى ، وأيا ما كان هذا واضحا فى ذهن جريفيث أم لا ، الا أن الاحتفاء النقدى قد زاده اقتناعا أكثر من أى وقت مضى بأنه عبقرى بطبيعته لا يمكن أن يقدم شيئا خاطئا على الشاشة .

تم توزيع فيلم « براعم متكسرة » من خلال شركة « **الفنانين المتحدين** » « **يونيتد آرتستس** » ، وهى شركة للانتاج والتوزيع أسسهـا جريفيث بالاشتراك مع **شارلى شابلن** ، **ومارى بيكفورد** ، **ودوجلاس فيربانكس** فى ربيع عام (١٩١٩) . كما اتاح النجاح التجارى للفيلم لجريفيث أن يستكمل معدات الاستوديو الخاص به فى « ماما رونيك » ، حيث كان مشروعه الأول اقتباسا عن المسرحية الفيكتورية « **الطريق المتجه شرقا** » ،

التى تدور حول الاغواء والخيانة ، والتى كان جريفيث قد دفع لشراء حقوق انتاجها مبلغ ١٧٥ الف دولار . وفى هذا الفيلم يعود جريفيث الى التوافق بين المزاج العاطفى للأسلوب ومادة القصـة ذاتهـا ، ليصنع ميلودراما مثيرة ومقنعة ، لاحتوائها على قدر كبير من الحيوية السينمائية غير المتوقعة ، كما أنها تنتهى **بمشهد الانقاذ فى اللحظة الاخيرة الذى يتمتع بحرفية عالية فى التوليف** . تضارع أفضل ما قدمه جريفيث فى هذا المجال خـلال العقد الثانى من القرن ، فبعد مطاردة مضنية خـلال عاصفة ثلجية عاتية ، تنهار البطلة على كتلة الثلج العائمة والمتحركة بسرعة عبر النهر فى اتجاه شلالات منحدرة ، (وقد استخدم جريفيث لهذا الغرض لقطات ارشيفية لشلالات نياجرا) ، وفجأة يظهر البطل وسط ضباب العاصفة ، ويقفز عبر التيار من فوق كتلة ثلج الى أخرى ، وأخيرا ينجح فى انقاذ البطلة عندما تكون على وشك السقوط من أعلى الشلال ، وهو المشهد الذى يبدو على الأرجح أنه قد ترك تأثيرا كبيرا فى مشهد مماثل عند نهاية **فيلم « الأم »** (١٩٢٦) **لبودفكين** . ولقد قابل الجمهور ــ علاوة على بعض النقاد ــ الفيلم بحماس بالغ ، وكان هو آخر نجاحات جريفيث الجماهيرية الكبيرة . وفى الحقيقة فان الفيلم قد عاد بأرباح بلغت أربعة ونصف مليون دولار ، وهو رقم لم يتحقق منذ « مولد أمة » . (بسبب بعض الكتابات النقدية التى انتقدت الفيلم أعاد جريفيث توليفه عـدة مرات ، حتى وصل الى نسخة عام (١٩٣١) الناطقة بموسيقى تصويرية ، والتى حذف منها ربع الفيلم الأصلى) .

الأفــول

أخـذ جريفيث نصـيبه من أرباح فيلمه ليضعها كاستثمارات فى استوديوهات « ماماورونيك » ، لكنه كان يعلم بأن عصر الانتاج المستقل كان على وشك نهايته ، وهناك من الدلائل ما يشير الى أنه بدأ فى النظر الى صناعة الأفلام كنشـاط صناعى وتجارى أكثر من كونها نشاطا فنيا ، وهو الاقتناع الذى أكدته أفلامه الجديدة . ففى فيلم « **شارع الأحلام** » (١٩٢٢) تبدو محاولة مشوهة لاعادة خلق الجو الشاعرى والضبابى الذى سبق له تحقيقه على نحو رائع فى « براعم متكسرة » ، (لكن الفيلم لا يخلو من بعض النزعات التجريبية لاحتوائه على عدة أغنيات تم تسجيلها ــ بقدر قليل من النجاح ــ بآلة « الفوتوكينيما » بنظام تسجيل الصوت على اسطوانة ، كما أن الفيلم يتضمن مقدمة تصور جريفيث نفسه وهو يتحدث على الشاشة ــ بصوت غير واضح تماما ــ عن « تطور الصــور المتحركة ») .

كان فيلمه التالى « **يتامى العاصفة** » (١٩٢١) محاولة لصنع فيلم تاريخى مبهر يستثمر الموجة الجديدة التى بدأها فيلم « **مدام دى بارى** » – او « **الالام** (١٩١٩) لارنست لوبيتش » ، وذلك بالخلط بين ميلودراما فيكتورية عتيقة الطراز على خلفية الثورة الفرنسية • تكلف هذا الفيلم الذى أنتج فى « ماماورونيك » كثيرا من الأموال ، وعلى الرغم من نجاحه النقدى الا أنه تسبب فى خسارة مالية كبيرة ، بدت كأنها النهاية لحلم جريفيث للانتاج المستقل • وفى محاولة لتعويض خسارته ، قام بصنع فيلمين تجاريين بنظام الانتاج السريع هما « **ليله مثيرة** » (١٩٢٢) ، الذى يدور عن قصة بيت مسكون بالأشباح ، وفيلم « **الوردة البيضاء** » (١٩٢٣) الذى يدور عن قصة تقليدية للعالم الجميل الغريب فى أقصى الجنوب الأمريكى ، لكن الفيلمين فشلا تجاريا مما جعل أزمة جريفيث المالية أكثر عمقا •

بدأ جريفيث عندما يحلم بانقاذ شركته ، بصنع أفلام تحاكى النجاح غير المعتاد لفيلم « مولد أمة » ، وعادت الى ذاكرته قصته « الحرب » التى سبقت له كتابتها قبل سنوات طويلة من رؤيته لأى فيلم ، والتى تدور عن دراما الثورة الأمريكية ، ليقرر أن يصنع عنها فيلما ملحميا ، وهكذا خرج الى الوجود بعد تكاليف باهظة فيلم « **امريكا** » (١٩٢٤) ، الذى حقق نجاحا فى **الابهار التاريخى** ، فمشاهد المعارك الضخمة يمكن أن تضارع مشاهد مماثلة سبق لجريفيث اخراجها ، لكن النص الذى يفتقر الى الذكاء والبراعة ، بالاضافة الى النزعة المبالغة فى الوطنية ، قد جعلا الفيلم عملا متحفيا ، جيلا وباردا ، حتى بالنسبة لجمهور تلك الأيام • وهكذا حقق الفيلم خسارة مالية فادحة ، وانهارت استوديوهات « ماماورونيك » • لقد أفل عصر جريفيث كمنتج ، كما أن شركة « الفنانين المتحدين » قلصت دوره فى انتاج واخراج المزيد من الأفلام ، لهذا قام جريفيث فى صيف (١٩٢٤) بالرحيل الى المانيا ، حيث صنع فيلم « **أليست الحياة رائعة** » ، الذى كان فيلمه الأخير كمنتج مستقل فى شركة « الفنانين المتحدين » • يدور الفيلم حول أحداث معاصرة تحدث فى مواقع حقيقية ، لهذا فان الفيلم يبدو **أقرب الى التسجيلية** ، فى تصويره للخراب الذى حل على الطبقة المتوسطة الألمانية بسبب التضخم الاقتصادى فى أعقاب الحرب • ومن المعتقد أنه قد ترك تأثيرا على فيلم « **بابست** » : « **شارع بلا أفراح** » ، الذى أنتج فى ألمانيا فى العام التالى ، بل ربما أيضا على « **السينما الواقعية الجديدة** » التى ولدت فى ايطاليا فى أعقاب الحرب الثانية ، وان جزءا من تميز الفيلم ينبع بالتأكيد من أن جريفيث قد قام – قبل رحيله عن أمريكا – بالتوقيع سرا مع شركة (**باراماونت – لاسكى**) •

لاخراج ثلاثة أفلام سريعة ، فى محاولة لانقاذ نفسه من الافلاس . لذلك لقد كان يستولى عليه الشعور بان فيلم « اليست الحياة رائعة » سوف يكون مشروعه المستقل الأخير .

ولقد كانت تلك هى الحقيقة للأسف،فلم يصنع بعده فيلما مستقلا يحمل بصـــمته الا الفيلم الذى لم ينل اســتحسانا كبيرا « **الصراع** » (١٩٣١) . كان **سيسيل دى ميل** المخرج الأول فى شركة « **زوكور** » قد ترك العمل بالشركة فى هذا العام ، فوجد زوكور نفسه مضطرا للتعاقد مع جريفيث ، وهو ما كان يعنى بالنسبة له ان تلك هى المرة الأولى منذ الأيام الخوالى فى « بيوجراف » التى كان فيها جريفيث عاجزا عن اختيار مادة أفلامه ، وهو ما ولد بداخله شعورا بالفتور واللامبالاة ، هو الذى سوف يقوده الى نهايته المأساوية . وفى استوديوهات « باراماونت » فى نيويورك صنع حلقتين عن قصتين : «**الفيلدز**» : « **سالى فتاة نشارة الخشب** » (١٩٢٥) و « **فتاة رويال** » (١٩٢٦) ، والفيلم الخيالى المبهر « **احزان الشيطان** » (١٩٢٦) ، وهى الأفلام التى كان من المفترض أن يقوم دى ميل باخراجها ، لكن ما صنعه جريفيث بها أدى الى نتيجة باهتة ، حتى ان باراماونت لم تجدد عقدها معه عندما انتهى فى اواخر (١٩٢٦) ، عندئذ قام الرئيس الجديد لشركة « الفنانين المتحدين » « **جوزيف شينك** » (١٨٧٨ ــ ١٩٦١) بعرض وظيفة على جريفيث لاخراج أفلام لشركته الخاصة التى يمتلكها ، فى مقابل أن يبيع له جريفيث حق التصرف فى حصته فى التصويت على القرارات داخل مجلس ادارة شركة « الفنانين المتحدين » . (وهى صفقة شديدة الخبث تشبه ما قام به اديسون عندما سرق عرض « الفيتاجراف » من شركة « توماس أرمات ») ، ولقد اضطر جريفيث للقبول بسبب المنحنى الذى كان يهبط بسرعة فى حياته الفنية .

قام جريفيث فى شركة «شينك» ــ التى كانت تدعى «آرت سينما» ــ بصنع ثلاثة أفلام متواضعة : « **احلام الحب** » (١٩٢٨) ، وهى ميلودراما ايطالية تدور فى العصـــور الوســطى مقتبســة عن ملحمة « باولو وفرانشيسكا » ، و « **صراع الأجناس** » (١٩٢٨ ــ ١٩٢) ، الذى كان اعادة تفتقد خفة الظل والمرح للكوميديا التهريجيــة القديمة التى سبق له اخراجها من قبل ، هذه المرة مع اضافة موسيقى على شريط صــوتى متزامن ، و « **سيدة الرصيف** » (١٩٢٩) ، وهو قصــة رومانسية عن حياة النساء،قدم لها جريفيث نسخة صامتة واخرى ناطقة،وقامت ببطولته فتاة الاغراء « **لوبى فيليز** » ، التى لم تكن ملائمة للدور على الاطلاق . وكان شينك على اهبة الاستعداد لكى يفصل جريفيث ، (الذى كان يدور

قد غرق فى المشاكل وأضاف لها مشكلة ادمان الخمر) ، لكن جريفيث اقترح أن يقوم باخراج فيلم ناطق عن حياة ابراهام لنكولن ، وهنا بدا السحر الخفى القديم لفيلم « مولد أمة » يمارس دورا لمصلحة جريفيث . فقد قبل « شينك » المشروع ، وهكذا خرج الى الوجود فيلم « ابراهام لنكولن » (١٩٣٠) عن سيناريو للشاعر الأمريكى « ستيفن فنسنت بينيت » ، لكن الفيلم لم يكن الا ظلا باهتا لملحمة جريفيث العظيمة عن الحرب الأهلية ، فمشاهد الحرب وحتى مشهد الاغتيال تبدو وقد فقدت حيويتها عند مقارنتها بالمشاهد المماثلة فى « مولد أمة » ، وربما بسبب ميزانية الانتاج شديدة التواضع ، كما كان «ابراهام لنكولن» مثل العديد من الأفلام الناطقة المبكرة،يميل الى البلادة والتخشب فى عناصره البصرية. ولكن جريفيث كان ما يزال يحتفظ بقدر كبير من الذكاء والاحترام ، فى تلك الأيام التى شهدت الانتقال من السينما الصامتة الى السينما الناطقة ، لذلك فان العديد من الصحف السينمائية واسعة الانتشـــار قد قامت باختياره عام (١٩٣٠) ليكون « أحسن المخرجين فى هذا العام » ، كما جاء الفيلم نفسه فى قائمة أحسن عشرة أفلام عن عام (١٩٣٠) .

كان جريفيث يحلم بأن يصنع فيلما واحدا يعيد له الاعتبار فى الوسط السينمائى ، لكنه كان يعلم أن شينك لن يساعده فى ذلك ابدا ، لذلك ترك شركة « آرت سينما » ، وأخذ قرضا من البنك بحوالى ٢٠٠ ألف دولار ، لانتاج ما تمنى أن يكون أول أفلامه الناطقة العظيمة ، عن رواية زولا « مدمن الخمر » الذى كتبت له السيناريو « أنيتالوس » ، وحمل اسم « الصراع » (١٩٣١) ، لكنه للأسف كان آخر افلامه .. لقد كانت ميزانيته هزيلة ، مما اضطر جريفيث لتصويره بأسلوب شبه تسجيلى فى مدينة نيويورك وحولها ، مما أدى الى فشل الفيلم جماهيريا ونقديا . ومع أن الفيلم كان مثل أفلام جريفيث الأخرى يتميز بحس بصرى ، بالاضافة الى أن شريط الصوت فيه كان أفضل كثيرا من النوعية السائدة آنذاك ، فان الفيلم من الناحية الدرامية كان عتيق الطراز ، وبعد أن عرض الفيلم فى يناير (١٩٣٢) تم سحبه نهائيا بعد أسبوع من العرض ، ففى حفل الافتتاح خرج الجمهور من الصالة ، كما ان النقاد قد تناولوه بسخرية ، على الرغم من أن البعض يعتبره اليوم افضـل كثيرا من فيلمه الســابق «ابراهام لنكولن» . لقد أصبح « شكسبير الشاشة » بعد ستة عشر عاما من « مولد أمة » شـــخصية تثير السخرية ، وهو ما اضطر جريفيث بقدر كبير من الاذلال الى أن يتقاعد ويتوقف عن العمل فى الصناعة التى ساعد فى خلقها أكثر من أى شخص آخر خلال تاريخها القصير،وعاش بقية حياته حياة متواضعة على عائد سنوى من وديعة كان اشتراها فى أيام

الرخاء ، الا أنه كان كثيرا ما يحضر عروضـــا نقدية لأفلامه القديمة ، واحتفالات تكريم تقام على شرفه . وتوفي جريفيث في لوس انجليس عام (١٩٤٨) ، بعد خمسة شهور فقط من وفاة « سرجي ايزنشتين » في موســـكو . ورثى العالم كله جريفيث على أنه « الرجل الذي اخترع السينما » ومن الغريب أن الرثاء الأكثر حرارة جاء من هؤلاء الذين رفضوا ان يعطوه فرصة للعمل خلال السنوات الست عشرة السابقة .

اهمية جريفيث

لقد ظل جريفيث حتى نهاية حياته الفنية ، كما كان في بدايتها ، **شخصا متناقضا مثيرا للجدل** ، وباستعارة عبارات « جاي ليدا » في وصف « التعصب » ، فان **عظمة الرجل وتفاهته كانتا ممتزجتين على نحو شديد التعقيد** ، فقد كان في ابداعاته العظيمة في السرد السينمائي شديد الوفاء لتقنيات الرواية والميلودراما التي تنتمي للقرن التاسع عشر ، ولكنه كان ايضا يؤمن بنفس الرؤية شديدة التبسيط والسذاجة تجاه العالم كما تقدمها الميلودراما ، مما ألحق بفنه ضررا بالغا . **لقد كتب سرجي ايزنشتين مقالة شهيرة بعنوان «ديكنز وجريفيث والسينما اليوم»** ، يشير فيها الى أن **اللجوء الدائم عند جريفيث للتوليف المتوازي كان تعبيرا عن رؤيته الثنائية للتجربة الانسانية ، والتي تختزل فيها الحرب الأهلية ، او حتى عشرون قرنا من التاريخ الانساني ، الى صراع ميلودرامي بين قوى الخير والشر .** لم يكن اذن جريفيث من الناحية الدرامية «شكسبير الشاشة» ، لكنه كان بحق أعظم عبقرية سينمائية في التاريخ لأنه اكتشف (أحيانا في أعمال الآخرين) اللغة السردية للسينما وطورها كما نعرفها حتى اليوم ، **وفي الحقيقة فان الطريقة التي كان ينظر بها الى البناء السينمائي ما تزال في الجانب الأعظم منها هي الطريقة التي نرى بها السينما حتى اليوم .**

لقد كانت عبقريته في جوهرها نابعة من الحدس والموهبة ، وليس من القدرة على النقد والتحليل ، وعندما بدات أيام الحدس والابتكار في الأفول ، ولم يعد لهما دور جوهري في صناعة الأفلام ، وجـد جريفيث نفسه بعيدا عن الأنظار ، لأن دوره لم يكن ملائما لفترة ما بعد الحرب . ومما زاده من سوء الحظ ، فان الاحتفاء الضخم الذي اعقب « مولد أمة » ، واستمر طوال العشرينيات ، قد خلق بداخله نوعا من **تضخم الذات** ، أدى به الى أن يفقد قدرته تماما على التقييم الصـحيح للأشياء ، **فعندما**

بدا يؤمن بنفسه على إنه النبى والفيلسوف لفن السينما ، توقف عن ان يصبح الفنان الرائد لهذا الفن · وربما لأنه حقق الكثير فى وقت قصير ، وبامكانات العصر المحدودة ، فانه لم يجد الوقت الكافى لكى يعيد النظر فى نقائص أعماله أو شخصيته أيا كانت درجة خطورتها ، فلم يكن يعنى شيئا عند هذا الفنان – الذى حقق معظم انجازاته من خلال ايمانه برؤية القرن التاسع عشر – ان يحاول أن يتجاوز عيوبه فى الرؤية أو التقييم او الذوق ، لكنه مع ذلك أصبح واحدا من أعظم فنانى القرن العشرين ·

السينما الألمانية فى حقبة «فايمار»

(١٩١٩ ـ ١٩٢٩)

فترة ما قبل الحرب

قبل الحرب العالمية الأولى ، لم تكن السينما الألمانية على نفس الدرجة من التطور الذى حققته السينما فى فرنسا وانجلترا والولايات المتحدة . وعلى الرغم من أن الاخوة « سكلادانوفسكى » قد قاموا بعرض بعض الأفلام البدائية بآلة العرض « بيوسكوب » فى حديقة الشتاء ببرلين فى نوفمبر (١٨٩٥) ، فى نفس الوقت تقريبا الذى ظهرت فيه آلة عرض لوميير ، فان صناعة السينما الألمانية فشلت على نحو ما فى النمو خلال السنوات الخمس عشرة التالية . لقد كان أهم الأسباب فى ذلك هو أن السينما فى المانيا ـ أكثر من أى بلد آخر فى الغرب ـ كانت ملاذا ثقافيا للأميين والهامشيين والعاطلين . لهذا فان القليلين جدا من المثقفين الألمان نظروا الى الأفلام أو الى صناعة السينما على نحو جاد خلال تلك السنوات، وكانت أغلب الأفلام، التى تعرض فى الخيام أو الدكاكين، اما مستوردة من البلاد الأخرى أو تم انتاجها فى ألمانيا على يد بعض فنانى الفرجة بشكل بدائى متعجل ، ويمكن القول ان معظم هذه الأفلام كان ساذجا من الناحية التقنية ، بالاضافة الى أن بعضها كان من النوع البورنوجرافى الفاضح .

كان الاستثناء الوحيد لذلك هو اعمال « أوسكار ميستر » (١٨٦٦ ـ ١٩٤٣) ، المخترع الذى قام بابتكار حركة « الصليب المالطى » فى آلة العرض (كما سبق الذكر فى الفصل الأول) . قام « ميستر » فى عام (١٨٩٧) بتأسيس استوديو صغير فى شارع « فريدريش »

ببرلين . وبدأ فى انتاج المئات من أفلام التسلية القصيرة واللقطات التسجيلية . وكان انتاجه بشكل عام يتميز بالجودة الفنية والتقنية . فقد استخدم **اللقطات القريبة** مبكرا فى عام (١٩٠٣) . كما أنه كان واحدا من اوائل مخرجى السينما فى العالم الذى يستخدم **الاضاءة الصناعية** . كما قام بتجريب **الصوت المتزامن** باستخدام **الفونوجراف** ، بالاضافة الى انتاجه افلاما عن **مسرحيات تقليدية** بين عامى (١٩٠٤ و١٩٠٨). ظهر فيها بعض الممثلين المشهورين ، مما ساهم فى رفع مستوى المضمون فى السينما الالمانية. وفى عام (١٩٠٩) تعاون مع « **اندرياس هوفر** » فى **انتاج افلام روائية طويلة** قام باخراجها « **كارل فروبليش** » ، وكرس معظم جهده لهذا النوع من الافلام ، حتى عام (١٩١٧) ، الى ان اصبحت شركته والعديد من الشركات الالمانية الأخرى فى قبضة الحكومة الجديدة ، التى قامت بانشاء **شركة « أوفا »** لتمويل صناعة الافلام ، بغرض السيطرة على صناعة السينما . وان الأهمية التاريخية الرئيسية فى **افلام « ميستر » الروائية هى انها اتاحت الفرصة لبداية عمل ممثلين مثل « هينى بورتن » و « ايميل جاننجس » و « ليل داجوفر » و « كونراد فايت » ، الذين اصبحوا خلال العشرينيات من نجوم السينما المشهورين** .

بدأ تطور آخر أكثر أهمية ، حوالى عام (١٩١٠) ، كنتيجة للنجاح الكبير الذى حققته حركة « **افلام الفن** » **الفرنسية** ، فان عديدا من فنانى المسرح الألمان من المخرجين والممثلين والمؤلفين بدءوا فى الاهتمام لأول مرة بفن السينما، فظهرت فى عام١٩١٢ أول « **افلام المؤلفين** » ـ وهى المعادل الألمانى لأفلام الفن الفرنسية ـ التى حققها **مخرج المسرح « ماكس مالاك »** (١٨٨٤ ـ ؟) ، **كان هذا الفيلم اقتباسا بليدا كما هو متوقع عن** المسرحية الشهيرة « **الآخر** » للمؤلف « **بول لينداو** » ، عن الشخصية المزدوجة لمحام من برلين ـ قام بالدور الممثل **الألمانى** الشهير « **ألبرت باذر مان** » (١٨٦٧ ـ ١٩٥٢) . وفى العام التالى قام **المخرج المسرحى العظيم « ماكس راينهارت »** (١٨٧٣ ـ ١٩٤٣) بتصوير قصص سينمائية مقتبسة عن مسرحيات « **ليلة فى فينسيا** » و « **جزيرة الموتى** » ، كما قام **الشاعر والمؤلف المسرحى « هوجو فون هوفمنشتال »** بكتابة « المسرحية ـ الحلم » التى تحمل اسم « **الفتاة الغريبة** » ، **والذى كان اول الأفلام الروائية الالمانية المهمة التى تعبر عن موضوع يدور عن قوى خفية** . وهكذا ، فان تدفق الأدباء وفنانى المسرح فى صناعة السينما الالمانية قد أثر بشكل جذرى على رفع مستوى النظرة الاجتماعية لها ، ولكنه كان ذا **أثر** سلبى ـ كما حدث فى فرنسا ـ فى تعطيل تطور اللغة السردية السينمائية الحقيقية ، لأنها ظلت مقيدة بتقاليد السرد فى المسرح.

كان أول الأفلام الالمانيــة فى فترة ما بعــد الحرب الذى يحطم هذه التقاليد المسرحية هو فيلم « **طالب من براغ** » ، الذى أخـــرجه المخرج الدانمركى « **شتيلان راى** » فى عــام (١٩١٣) ، والذى قام بتصـــويره المصور صاحب الابداعات الرائدة فى الاضاءة « **جويدو سيبير** » (١٨٧٩ ــ ١٩٥٠) وقـــام ببطولته الممثــل الســابق فى مسرح « راينهارت » ، « **بول فيجينر** » (١٨٧٤ ــ ١٩٤٨) . يدور الفيلم حول **تنويعات عديدة تم مزجها معا لاســـطورة فاوست** ، كما جاءت فى اعمـــال « لهوفمان » و « **ادجار آلان بو** » و « **أوسكار وايلد** » ، فيحكى قصة طالب شاب يقوم ببيع صورته فى المرآة ــ والتى تعادل روحه ــ الى ساحر يقوم باستغلال الصورة ، لتصبح تجسيدا للنصف الآخر الشرير من شخصية الطالب ، واستخدامها لأغراض القتل ، وقد تم تصوير الجزء الأكبر من الفيلم فى « براج » ، وتميز باضـــاءة موحية وبقدرته على تصوير عالم الأحلام والاوهام علاوة على أداء « فيجينر » المذهــل فى الدور المزدوج للطالب ونصــفه الآخر الشرير ، ومع ذلك فان التأثير المبــاشر للفيلم كان فى المضمون أكثر منه فى البراعة التقنية ، وكما **لاحظ الفيلسوف وصاحب النظرية السينمائية « سيجفريد كراكاور » فان فيلم « طالب من براغ » قد استغل فترة سيطرت فيها الموضوعات الكئيبة التى تدور حول « الهم والخوف العميق بتاسيس الذات » ، الذى استولى واستحوذ على السينما الالمانية منذ عام (١٩١٣) حتى (١٩٣٣)** ، وبعـــدها سقطت السينما الالمانية فى أيدى النازيين . (من المهم هنا أن نشـــير الى أن كراكاور لم يلاحظ **ان الأدب الألمـــانى كان شديد الاهتمـــام بشخصية « البديل » أو « القرين » منذ العصور الوسطى ، كما تشهد أسطورة فاوست نفسها ، كمـــا ان فيلم « الآخر » ــ أول فيلم روائى ألمانى طويل ــ قد ســبق له معالجة نفس الفكرة . لكن الاهم هو ان قصة الرعب النفسى التى تدور فى اجواء خرافية ، كما ظهرت فى « طالب من براغ » ، قد مهدت الطريق للسينما التعبيرية الالمانية التى بدات فى أعقاب الحرب** ، حيث تم اعادة اخراج نفس الفيلم عام (١٩٢٦) باسلوب تعبيرى ، وعلى يد بعض ممن قاموا بالتاجه الأول) .

سنوات الحرب

فى عـــام (١٩١٥) ، وبعــد اندلاع الحــرب ، قام « فيجينر » بالاشتراك مع كاتب السيناريو « **هينريك جالين** » (الذى سوف يقوم عام (١٩٢٦) باعادة اخراج « طالب من براغ ») باخراج فيلم « **الغول** » «

الذى يعتبر واحدا من أسلاف التعبيرية الألمانية . وتم تصويره أيضا فى براغ بواسطة « سيبير » . لم يصلنا هذا الفيلم الأصلى . ولكن ظهرت له معالجات عديدة بعد الحرب . لذلك فنحن نعلم اليوم أن قصته تدور حول خرافة يهودية قديمة تعود الى القرن السادس عشر ، وتحكى عن كاهن يقوم ببث الحياة فى تمثال من الطين ، ليصبح الوحش حارسا للشعب اليهودى ضد المذابح التى انتشرت آنذاك . ويبدأ الفيلم عندما تتم اعادة اكتشاف التمثال العملاق فى عصرنا الحديث ، حيث ينجح مكتشف التمثال فى بث الحياة فيه من جديد ، ليصبح وحشا يمتثل لأوامره . لكنه يتحول الى قوة مدمرة عندما ترفض الفتاة ابنة المكتشف الزواج منه . ويمكنك أن تقارن نفس القصة مع افلام امريكية مثل « فرانكشتين » (١٩٣١) و « كينج كونج » (١٩٣٣) . **ان هذه القصة التى تصور كائنا وحشيا جامدا تدب فيه الروح ، قد عاودت الظهور كثيرا فى افلام المرحلة قبل التعبيرية** ، ومن اهمها المسلسل ذو الأجزاء الستة « **هومان كولوس** » ، الذى أخرجه « **أوتو ريبيرت** » عام (١٩١٦) ، الذى كان من اهم افلام فترة الحرب ، ويعالج قصة كائن مخلوق يملك ذكاء وارادة هائلين . لكنه بلا روح ، ومثل « الغول » ، فانه يتحول الى التدمير عندما يكتشف انه ليس كائنا حيا طبيعيا ، ويصبح طاغية قاسيا ينتقم لنفسه من الجنس البشرى بواسطة الحرب والاغتيالات الجماعية .

التأثيرات الاسكندنافية

تعطى افلام « طالب من براغ » و « الغول » و « هومان كولوس » دليلا واضحا على الاتجاه الذى سوف تسير فيه السينما الالمانية بعد الحرب ، كما تشير ايضا الى الايقاع المتسارع للانتاج المحلى خلال الحرب ذاتها ، فبين عامى (١٩١٤ و ١٩١٩) انقطعت عن ألمانيا السبل التى كانت تزودها بالكميات الكبيرة من الأفلام البريطانية والفرنسية والأمريكية ، وكانت الأفلام الأجنبية الوحيدة التى يمكن استيرادها تأتى من بلدان محايدة فى الحرب مثل السويد والدنمارك . لذلك فان **صناعة السينما الاسكندنافية والألمانية اصبحتا اكثر اقترابا خلال تلك الفترة** . لقد كانت الأفلام الاسكندنافية آنذاك ذات نزعة أدبية خالصة ، ولكنها كانت تتميز بالتصوير الجميل على يد مخرجين مثل « **موريتز شتيللر** » و « **فيكتور سيوشتروم** » ، وقد مارس الجمال البصرى لهذه الأفلام تأثيره الكبير على سينما ما بعد الحرب فى المانيا ، كما ان نجاحها الجماهيرى كان سببا فى أن احدى شركات الانتاج الدنماركية الكبرى قد اندمجت فى

مؤسسة « اوفا » الالمانية ، بالاضافة الى رحيل العديد من فنانى السينما الاسكندنافيين الى المانيا خلال الحرب الأولى ، مثل الممثلة الدنماركية الشهيرة « آستانيلسين » ، والمخرج الدنماركى الكبير « كارل دريير » •

كان «سيوشتروم » (١٨٧٩ — ١٩٦٠) سويديا ، بينما ولد « شتيللر » (١٨٨٣ — ١٩٢٨) فى فنلندا من أبوين روسيين رحلا الى السويد عام (١٩٠٤) ، وكان هذان المخرجان هما مؤسسا السينما الاسكندنافية ، حيث بدأ الاخراج عام (١٩١٢) لكبرى شركات السينما السويدية ، وحصل العديد من أفلامهما بين عامى (١٩١٤ — ١٩٢٠) على نجاح جماهيرى فى بلاد عديدة من العالم • كانت **معظم افلامهما مقتبسة عن الأدب السويدى** . ومن اهم تلك الأفلام التى أعدت عن روايات « سيلما لاجرلوف » مثل فيلم « **عركبة الشبح** » (١٩٢١) « لسيو شتروم » و « **كنز السيد آرنى** » « لشتيللر » ، وقد تميزت أعمال هذين المخرجين **بالوقار والسكون والتامل (وهى السمات التى ميزت كل السينما الاسكندنافية بشكل عام حتى وقت قريب)** ، ولكن اعمال «سيوشتروم» تميزت بقدر أكبر من الكآبة ، وفى بعض من أفضل أفلامه حاول **سيوشتروم أن يمزج بين دراما حياة الريف مع الطبيعة السويدية** القاسية ، فى مزيج يوحى **بقوة سحرية غامضة تخيم على الجو العام للفيلم** • أما **شتيللر** الذى كان أخف ظلا فقد تميز فى **الكوميديا** ، مثل فيلمه « **اللذة** » (١٩٢٠) الذى كان له تاثيره على أعمال « **ارنست لوبيتش** » فيما بعد ، كما أن الفضل ينسب له فى ظهور **جريتا جاربو** ، لأول مرة على الشاشة فى فيلم « **ملحمة جوستا برلنج** » ، والمساهمة فى صياغة صورتها السينمائية المبكرة • ولقد ذهب هذان المخرجان الى هوليوود ليعملا فى شركة (م • ج • م) فى منتصف العشرينيات ، حيث قام سيوشتروم • (الذى أسمى نفسه « **سيستروم** ») **باخراج ثلاثة أفلام** كبيرة لم تنل حظا من الاهتمام ، هى « **هو الذى يصفع ويهان** » (١٩٢٤) و « **الخطاب القرمزى** » (١٩٢٦) و « **الريح** » (١٩٢٨) ، بينما اقتصر عمل **شتيللر** على اخراج افلام لنجوم مشهورين ، لا يبقى منها اليوم فى ذاكرة السينما • الا فيلم « **فندق امبريال** » (١٩٢٦) •

عاد سيوشتروم الى السويد عام ١٩٢٨ **فى حياة اقرب الى الاعتزال** ، ليعمل أحيانا مخرجا وممثلا ، بينما مات شتيللر فى **نفس العام** ، **وقد** اصابه التعب والاحباط (كما يقول البعض بعد تجربته فى هوليوود كما سوف نرى فى فصل لاحق) •

وقعت صــناعة السينما السويدية فى فترة من الركود خــلال العشرينيات ، لم تستطع أن تخرج منها حتى اندلاع الحرب العالمية الثانية. وخلال تلك الفترة لم تنتج السويد الا عددا قليلا من الأفلام ، وقد القى البعض باللوم على **المنافسة الهوليوودية** التى مارست بالفعل نوعــا من **استنزاف مواهب السينمائيين السويديين** ، كما هو الحال مع سيوشتروم وشتيللر وجاربو وبعض الممثلين الآخــرين ، الا أن هنــاك بعض الأفلام السويدية المهمة ظهــرت فى تلك الفترة ، مثــل أفــلام المخــرج « **جوستاف مولاندر** » : « **ذات ليلة** » (١٩٣١) و « **فاصــل موسيقى** » (١٩٣٦) ، والمخــرج « **آلف ســيوبرج** » : « **الأقــوى** » (١٩٢٩) ، و « **الحياة فى خطر** » (١٩٢٩) .

تاسيس « اوفا »

فى الحقيقة لم تكن هناك أفلام سويدية ودنماركية بالعدد الكافى الذى يملأ الفراغ الناشىء عن اختفاء الأفلام المستوردة الأخرى من دور العرض الألمانية ، لهذا فقد حاول الألمان بذل جهود جديدة لزيادة كم وكيف الانتاج المحلى ، وكانت الخطوة الهامة الأولى هى انشــاء شركة مساهمة وطنية هى شركة « اوفا » ، بعد اصدار قرار حكومى بذلك فى عام ١٩١٧ . لقد كان هناك احساس عام بالاحباط من الحالة التى وصلت اليها صناعة السينما الألمانية ، بالاضافة الى ظهور العديد من الأفلام التى تم انتاجها فى بلدان التحالف ، وتحتوى على دعاية ضد المانيــا ، ولذلك فقد قام الجنرال « اريك لودندروف » قائد القوات الألمانية باصدار اوامره فى ١٨ ديسمبر (١٩١٧) **باندماج شركات الانتاج الألمانية الكبرى ، بالاضافة الى الموزعين واصحاب دور العرض فى وحــدة واحدة ، لصناعة وتسويق الأفلام الألمانية ذات المستوى الراقى ، لتحسين صورة المانيا فى الداخل والخــارج على السواء** . وقد انشئت لهــذا الغرض استوديوهات جديدة ضخمة فى « نيو بابلز برج » بالقرب من برلين ، وهكذا بدأت على الفور شركة (أوفا) مهمتها وهى رفع مستوى الانتاج والتوزيع والعرض ، من خلال تكوين فريق متكامل من الرجال المتميزين فى الانتــاج والاخراج والتاليف ، بالاضافة الى مجموعة كبيرة من الفنيين والموهوبين . وربما كان افضل انجاز لهذه المؤســسة هو أنه ـ عندما انتهت الحرب ـ تضاعفت تسهيلات الانتــاج السينمائى فى المانيا عشرة أضــعاف ما كانت عليه فى بدايتها ، وأصبح الفيلم الروائى الطويل من أهم الأشكال السينمائيــة السائدة ، لذلك فقد أصبحت صناعة السينما الألمانية مستعدة للمنافسة

الاقتصادية مع أى صناعة أخرى فى العالم • ولقد اصبحت بالفعل ـ لفترة قصيرة خلال العشرينيات ـ من أهم الصناعات التى نجحت فى منافسة هوليوود فى الأسواق الخارجية ، بما فيها الأسواق الامريكية ذاتها • وعندما انتهت الحرب بهزيمة المانيا فى نوفمبر (١٩١٨) ، **باعت الحكومة اسهمها فى الشركة الى البنك الألمانى ، والى مؤسسات كبرى مثل «كروب»،** وتحولت « اوفا » الى شركة خاصـــة ، وهو ما احدث بعض التغيير فى التنظيم الداخلى لها ، الذى كان سلطويا فى جوهره ، لكن رسالتهـا لم تتغير كثيرا بسبب الاحساس المتزايد بضرورة المنافسة فى الأسواق العالمية الجديدة •

وعادة ما يقال ان السينما الالمانية كشكل فنى قد ولدت مع تاسيس « اوفا » ، التى اصبحت فى السنوات التالية اعظم واكبر استوديو فى أوربا قبل الحرب العالمية الثانية ، لذلك فمن السائد الاعتقاد بأن « أوفا » احتكرت السينما الألمانية خلال العشرينيات والثلاثينيات ، ولكن الحقيقة أنها كانت تقوم اساسا بالتوزيع لشركات انتاج أصغر أكثر من كونهـا شركة منتجة ، وربما جاء هذا الخلط من ان **الأفلام القليلة التى انتجتها « اوفا » خلال العشرينيات ، قد أصبحت كلها تقريبا من كلاسيكيات السينما الألمانية خلال ما سمى « عصرها الذهبى »** •

(وكما يشير « جوليان بيتلى » فى كتابه عن السينما الألمانية ، فان « أوفا » ـ على الرغم من كونها صغيرة بمعايير هوليـوود ـ كانت قوية وذات راسمال كبير بالمقارنة مع الشركات الالمانية الأخـرى ، بالاضافة الى ممارستها القيادة على صـــناعة اتسمت بالتشتت ، هذا عـــلاوة على سيطرتهـا على توزيع الأفلام الأجنبية ـ من الدنمارك والنمسا على سبيل المثـال ـ وامتلاكها للعديد من دور العرض الضخمة والصـغيرة) • **لقد كانت « اوفا » باستخدام تعبير « كراكاور » مجرد اداة ساعدت على ولادة السينما الالمانيـــة ، التى كانت تمد جذورها الحقيقية فى حركة « البعث الجديد » ، التى سادت كل المانيا عشية الحرب الأولى واتسمت بنزعة ثقافية ثورية** •

لقد أدت هزيمة المانيا السابقة إلى رفض كامل للماضى من وجهة نظر الطبقة المثقفة ، وانتشر الحماس لنزعة تقدمية وتجريبية وطليعية ، وتأسست جمهورية ديمقراطية ليبرالية فى فايمار ، واكتسبت الماركسية احتراما كبيرا بين المثقفين آنذاك للدرة الأولى فى تاريخ المانيا • لقد كان

ذلك هو المناخ الذى ظهرت فيه « التعبيرية » ، واصبحت هى السائدة بين المدارس الفنية المختلفة (لقد بدأت حركة التعبيرية فى التصوير والموسيقى والعمارة والمسرح فى المانيا قبل الحرب ، كرد فعـل للنزعة الطبيعية السائدة فى فن أواخر القرن التاسع عشر ، ووجدت صدى هائلا خلال انتشار حركة «البعث الجديد » ، وعلى عكس النزعة الطبيعية التى تقوم بتصوير الواقع الموضوعى ، فان التعبيرية تحاول ان تصور المشاعر الذاتية للفنان ، كاستجابة للواقع الموضوعى ، ولكى تحقق ذلك فانها تستخدم العديد من التقنيات غير الواقعية مثل الرمزية والتجريد والتشويه المتعمد للادراك ، وبسبب رفضها للقواعد البرجوازية فى تمثيل الواقع ، كانت التعبيرية من اوائل الحركات الفنية الجادة التى ساهمت فى تأسيس الفن الحديث) .

ادى كل ذلك الى قيام « مجلس ممثلى الشعب » فى بدايات ١٩١٩ بالغاء الرقابة . وفى هذا الجو المشحون بالرغبة فى الابداع ، اختفت تماما كل النزعات المحافظة التى كانت تنظر للسينما باعتبارها فنا اقل درجة من الفنون الأخرى ، واصبح الفنانون الشبان الثوريون فى المانيا اكثر استعدادا لقبول الفن السينمائى كوسيط جديد للاتصال بالجماهير ، وسرعان ما تجلت هذه الحـرية الجديدة فى التعبير فى سلسـلة من الافلام الاباحيـة المستقلة (كان يطلق عليهـا « الأفلام التوضيحية » أو « الأفلام التى تتناول حقائق الحياة ») ، وهكذا ظهرت أفلام تحمل اسماء مثل « الدعارة » و « من على حافة المستنقع » و « فتيات ضائعات » و « ضياع الشهوة » و « طفولة الانسان » و « الأم العذراء » . ومثـل الأفلام الجنسية الاسكندنافية التى انتشرت فى الأسـواق العالمية فى أواخر الستينيات ، فان هذه الأفلام الالمانية كانت تختفى وراء قناع الزعم بأنها تهدف الى التعليم الجنسى والاصلاح الاجتماعى ، وان تأثيرها المهم الوحيد لم يكن الا اثارة المشاعر المعادية للسامية ضد منتجيها ، الذين كانوا من المفترض أنهم من اليهود . كما دفعت الجمعية الوطنية الى اعادة سن قانون لرقابة الدولة فى مايـو (١٩٢٠) ، وهو القانون الذى أصـبح فيما بعد فى يد النازيين أداة لاحكام السيطرة الأيديولوجية على السينما الألمـانية .

جاءت أفلام « أوفا » الأولى خـلال فترة السلام من نوعية الدراما التاريخية المبهرة ، التى كان المقصود منها منافسة الافلام الايطالية مثل « كوفاديس » و « كابيريا » . وعلى سـبيل المثـال ، فان فيلم « الحقيقة

العاوية » (١٩١٨) من اخراج « **جو ماى** » كان فيلما شديد البذخ يدور حول تناسخ الارواح خلال ثلاثة عصور تاريخية مختلفة ، ولعله الفيلم الذى أسس تقاليـد هذا النمط السينمائى الذى اصبح « **ارنست لوبيتش** » (١٨٩٢ ـ ١٩٤٧) هو افضل المخرجين الذين عالجوه • بدأ « لوبيتش » حياته الفنية كممثل مع « ماكس راينهارت » ، وقام باخراج سلسلة شعبية من الأفلام الكوميدية القصـيرة ، قبل أن يلتحق بشركة « اوفا » فى عام (١٩١٨) ؛ حيث أخرج فى نفس العام فيلمين تاريخيين من نوع الانتاج المبهر ، بصولة الممثلة البولندية « بولا نيجرى » (١٨٩٤ ـ ١٩٧٨) وهما « **عيون المومياء** » و « **كارمن** » اللذان حققا نجاحا كبيرا ، مما حفز لوبيتش « ومنتجه « بول دافيدسـون » لمحاولة تقديم فيلم ثالث فى عام (١٩١٩) وكان ذلك هو فيلم « **مدام دو بارى** » (وعنوانه الانجليزى « **العاطفة** » أو « **الأم** ») الذى تدور أحداثه خـلال الثـورة الفرنسـية ، وحقق نجاحا عالميا كبيرا ، واستهل مجموعة من الافلام التاريخية المشابهة التى صنعت اسم لوبيتش فى بداية شهرته ، وهكذا استطاع لوبيتش أن يخرج أفلاما مثل « **الخداع** » (١٩٢٠) و « **حب الفرعون** » (١٩٢١) « **وليلة من الف ليلة** » (١٩٢١) ، بالاضافة الى العديد من الافلام الأخرى المشابهة التى قام لوبيتش باخراجهـا خـلال الفترة التى عمل فيها فى المانيـا ، وتميزت جميعها بقدرته على التناول شـديد الحيوية لمشـاهد المجاميع ، و استخدامه الذكى للاضاءة الصناعية ، وهما السمتان اللتان يبدو أنه قد تعلمهما من « **راينهارت** » ، بالاضافة الى ذلك فانه استطاع تحقيق **الاستخدام المبدع لزوايا التصوير والقطع السريع** ، مما دعا بعض النقاد الأمريكيين مثل « لويس جاكوبز » لوصف أفلامه بالثورية ، على الرغم من أن جريفيث كان قد حقق قبله تطورا حقيقيا فى تقنيات لغة السرد السينمائى أبعد كثيرا مما استطاعه لوبتش (هاجر لوبيتش الى الولايات المتحدة فى عام ١٩٢٢ ، حيث أثرى السينما الأمريكية بأفلام كوميدية راقية تتميز بروح الدعابة والتلميحات الجنسية الذكية ، كما سوف نرى فى فصل لاحق) •

على كل حال ، فان براعة لوبيتش التقنية كانت الأولى من نوعها التى تعرفهـا السينما الألمانيـة ، علاوة على دقته الشديدة فى الامسـاك بتفاصيل العصر الذى يصوره فى أفلامه (وهو ما أطلق عليـه النقـاد المعاصرون « **الواقعية التاريخية** ») • وعن طريق « لوبيتش » استطاعت السينما الالمانية أن تغزو العالم بهذه الأفلام التاريخية المبهرة التى نالت نجاحا جماهيريا كبيرا • كما حاول مخرجون آخرون فى شركة « اوفا »

اخراج افـلام تتبع وصـفة لوبيتش ، ومن هذه الأفـلام الناجحة « **دانتون** » (١٩٢١) و « **عطيل** » (١٩٢٢) و « **سافو** » (١٩٢٢) « **لديمترى بوشوفتسكى** » و « **ليدى هاملتون** » (١٩٢٢) و « **لوكريشيا بورجيا** » (١٩٢٢) لـ « **ريتشارد أوزفالد** » ، وهى الأفلام التى لعبت على أوتار الرغبة الجارفة فى أعقاب الحرب لرسم صورة فنية شديدة البراعة عن الماضى . لكن شعبية الافـلام التاريخية المبهرة لم تكن فقط نتيجة لهذا الشغف بالماضى ، لأن هذه الأفلام ــ كما أشار كراكاور ــ كانت تميل الى **تصوير التاريخ على انه ليس الا عبـدا للأهواء الشخصية والاضطرابات النفسية ، اكثر من كونه عملية تعتمد على نطاق واسـع من المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية . لذلك فان افلام « الواقعيـة التاريخيـة » الألمانية هى فى حقيقتها ضد التاريخ ، كما انها تتبنى نظـرة رومانسية للتاريخ تصل الى حافة العدمية** . لهذا فان شعبية هذه الأفلام ذبلت عام ١٩٢٤ ، وهو العام الذى شهد « واقعية » عدمية صريحة لا تتخفى خلف الديكورات التاريخية ، وهى **الواقعيـة التى انتصرت فى سلسلة افلام « مسرح الجيب »** ، التى سوف نتناولها لاحقاً ، وحتى سادت هذه الموجة الجديدة ، كان هناك نوع جديد من الأفلام سـوف يسيطر على السينما الألمانيـة .

مقصورة الدكتور كاليجارى

فى أواخر عام (١٩١٨) ، قام **الشاعر التشيكى « هانز يانوفيتش »** بالاشتراك مع فنان نمساوى شاب يدعى « **كارل ماير** » ــ الذى سـوف يصبح فيما بعد واحدا من أهم الشخصيات المؤثرة فى سينما فايمار ــ فى كتابة سيناريو يعتمد على مسرحية غريبة ، تحتشد بالظواهر النفسية المعقدة الغامضة ، يصل فيها دجال غريب الأطوار يدعى دكتور كاليجارى الى مدينة صغيرة فى شمال المانيا ، وهو يحمل معه مسرحه المتنقل . كانت « النمرة » التى يقوم بها تتالف من استجواب شخص يبدو انه واقع تحت تاثير التنويم المغناطيسى ويدعى سيزار ، يدعوى انه يستطيع ان يتنبأ بالمستقبل ، لكن سلسلة من الجرائم الوحشية الغامضة تتفشى فى المدينة بعـد فترة وجيزة من وصـول كاليجارى ، ليكتشف الطـالب الشاب فرانسيس فى فترة لاحقة أن سيزار هو القاتل الذى ارتكبها تحت تاثير سيطرة كاليجارى الشرير . ويقوم فرانسيس بتعقب كاليجارى فى كل اتجاه الاقليم . ليجده أخيرا مختبئا فى مصحة عقلية ، لكنه فيما يشبه الانقلاب يكتشف أن الرجل ليس نزيلا فى المصحة ، وانما هو مديرها ،

وبالبحث فى أوراق مدير المصحة نعرف أنه مفتون بشخص يدعى كاليجارى ، كان قاتلا يعمل بالتنويم المغناطيسى خلال القرن الثامن عشر ، وقد وصل هذا الافتتان الى درجة أن مدير المصحة قد توحد بهذه الشخصية ، وقام باستغلال أحد مرضاه « سيزار » لكى يرتكب له جرائم القتل · وعندما تتم مواجهته بهذه الحقائق ، فانه يصاب بالجنون ويسجن فى مصحته العقلية · لقد كان اسم هذا السيناريو « مقصورة الدكتور كاليجارى » ، الذى يشير الى الصندوق الذى يشبه النعش حيث يضع كاليجارى صنيعته سيزار ، وهو السيناريو الذى يحمل فى مضمونه نزعة واضحة ضد كل أشكال السلطة ، حيث يوازى بين السلطة والجنون ·

وعندما تقدم « يانوفيتش » و « ماير » بالسيناريو الى « اريك بومر » ، المسئول التنفيذى فى شركة « ديكلا بيوسكوب » ـ وهى شركة مستقلة سوف تندمج مع « أوفا » فى عام (١٩٢١) ـ تم قبول السيناريو على الفور ، لكننا لا نعرف على وجه اليقين اذا ما كان « بومر » قد فهم حقا الطبيعة الثورية فى النص ، لكن المؤكد انه رأى فيه فرصة لرفع المستوى الفنى لأفلام شركته · كان من المقرر أن يقوم المخرج النمساوى الشاب « فريتز لانج » باخراج الفيلم ، لكن تم استبدال المخرج روبرت فينيه (١٨٨١ ـ ١٩٣٨) به ، حتى يتمكن لانج من اخراج الجزء الثانى من سلسلة أفلام المغامرات الناجحة « العناكب » (١٩١٩ ـ ١٩٢٠) ، التى كانت الشركة تنتجها · ومع ذلك فلقد كان لانج هو الذى أقنع « بومر » ـ على الرغم من الاعتراضات العنيفة لكاتب السيناريو ـ لكى يضيف اطارا قصصيا يضع حدوتة الفيلم فى سياقه ، وهو الاطار الذى قلب معنى الفيلم رأسا على عقب ، فاننا نرى فى بداية الفيلم الطالب الشاب فرانسيس وهو يحكى القصة لرجل مجنون فى المصحة ، التى سوف نعرف فى نهاية الفيلم أنها المصحة التى يديرها الرجل الطيب الدكتور كاليجارى · ولقد كان لانج على حق فى اعتقاده أن ذلك الاطار الواقعى للقصة سوف يؤدى الى زيادة الاحساس بالعالم التعبيرى للقصة ذاتها ، لكنه لم يدرك أن ذلك سوف يحول مضمون الفيلم من النزعة الثورية التى تهاجم السلطة ، الى قصة تحكى عن هلاوس الاحساس المرضى بالعظمة والاضطهاد ، بل انها سوف تمنح تبريرا وتمجيدا للسلطة ذاتها التى ارادت القصة الأصلية أن تهاجمها · وعلى الرغم من ذلك كله ، فان « مقصورة دكتور كاليجارى » سوف يصبح تجربة شديدة التأثير خاصة فى مجال الديكور والاضاءة والتصوير كما قام بها المخرج « فينيه » ·

تعاقد « فينيه » من اجل تحقيق هذا الغرض مع ثلاثة من الفنانين التعبيريين البارزين ـ « هيرمان فارم » و « فالتر روهـرج » و « فالتر رايتمان » ـ بغرض تصميم ورسم ديكورات الفيلم ، التى تجسد **حالة العذاب والقلق التى يعيشها راوى القصة** ، لهذا فان العالم البصرى فى الفيلم أصبح متسما **بنزعة « أسلوبية » تميل الى تضخيم الأبعاد المكانية وتشويش علاقاتهـا** ، ليبدو المكان لا علاقة له بالواقع ، حيث لا تصله اشعة الشمس أبدا ، وتتراكم فيه النباتات فوق بعضها البعض فى زوايا غريبة ، وتخرج المداخن المتعرجة من فوق اسطحها لكى تخترق السماء ، كما أن بشرة الناس الذين يقطنون فى هذا المكان تبدو تحت ركام المكياج وكأنها اجساد ميتة مجمدة • وفى الحقيقة ان **الديكور فى الفيلم لم يكن الا رسوما ملونة على ستائر خلفية وجانبية** ، وهو ما يبدو فى جانب منه حلا عمليا لبعض المشاكل الانتاجية ، ولكن الأهم أن ذلك يلائم فكرة الفيلم ملاءمة كبيرة أيضا • فمن الناحية الانتاجية أدى الركود الاقتصادى الذى أعقب الحرب الى تحديد حصص من الطاقة الكهربية لكل استوديو (وهو الأمر الذى أنطبق أيضا على كل مجالات الصناعة الالمانية فى تلك الفترة) ، ولقد كان من المفترض أن فيلما تعبيريا مثل «كاليجارى» سوف يحتاج الى تأثيرات ضوئيـة دراميـة عالية التكلفـة ، لهذا فقد **كان من الأرخص والأكثر ملاءمة هو أن يقوم الفنيون برسم الأضواء والظلال على المنظر نفسه ، بدلا من تحقيق ذلك التأثير بالاضـاءة الكهربيـة** ، (فى الحقيقة أن الاستوديو كان قد استنفد بالفعل حصته من الطاقة قبل البدء فى انتاج « كاليجارى » فى أواخر عام (١٩١٩) ، وهذه الواقعـة تعطى مثلا واضحا للطريقة التى **تؤدى فيها بعض الضرورات التقنية الى ابداعات جمالية جديدة فى مجال السينما**) • من ناحية أخرى كانت هناك حالات عديدة قبل « كاليجارى » لاستخدام هـذا الديكور الأسلوبى ، ولم تكن لها علاقة بأية ضروريات تقنية ، وعلى سـبيل المثال ، فان فيلم « **تاييس** » (١٩١٦) الذى أخرجـه الفنـان المستقبلى الايطـالى « **أنطون جويليو براجاليا** » ، قد استخدم الديكور ذا الأسلوب الهندسى الغريب فى مشاهده الختامية ، كما أن « **موريس تورنييه** » استخدم طريقة رسم الديكور فوق الستائر الخلفية فى فيلميه « **العصفور الأزرق** » (١٩١٨) و « **بروتيلالا** » (١٩١٨) ، وقام « **أونست لوبيتش** » باستخدام هذه النزعة « الأسلوبية » ليصور عالم الدمى فى فيلمه « **الدميـة** » (١٩١٩) ، ومع ذلك فان هذه الأفلام لم تستخدم الديكور الأسـلوبى بالطريقة التعبيرية الخالصة كما فعـل « **كاليجارى** » ، الذى يبدو أنه استمد هذه الأسلوبية **من التجارب التعبيرية المسرحية المعاصرة ، اكثر**

من اعتماده على أى مصدر آخر ، ومع ذلك فان التشويه فى الأبعاد المكانية للمنظر باستخدام الزوايا الحادة كان استخداما واعيا من « فينيه » ليوحى بمعادل موضوعى لجنون راوى القصة ، لهذا أصبح « كاليجارى » هو أول أسلاف السينما التعبيرية الألمانية ونموذجها الذى تحتذيه .

تناولت دراسات عديدة هذه السينما ، ومن أهم هذه الدراسات الكتاب الذى ألفته « الناقدة والمؤرخة لوتيه ايزنر » تحت عنوان « الشاشة المسكونة بالأشباح » ، وبالفعل فان شاشة التعبيرية الالمانية كانت مسكونة بالأشباح ، لكن الرعب فيها ينبع من الحالات النفسية الكئيبة لشخصياتها وأحلامها المرتبكة ، وهو الرعب الذى يختلف تماما عن طريقة افلام هوليوود فى الثـلاثينيات ، والتى تقوم بتجسيد هـذا الرعب فى الأشباح والدماء والهياكل العظمية (وعلى الرغم من ذلك فقد كانت أفلام هوليوود نفسها الوريث المباشر للتعبيرية الالمانية ، ولقـد كان الكثير من مخرجى هذه الأفلام يعملون فى السينما الألمانية خلال حقبتها التعبيرية وهو ما سوف نعرض له تفصيلا فى الفصل الثامن) . ان هذا الديكور الكابوسى المشوه لأفلام التعبيرية الألمانية ، واستخدام طريقة الاضاءة بالتظليل من أجل خلق حالات مزاجية ونفسية غير سوية ، كانت هى الوسائل المعبرة للايحاء بالحالات الوجدانية والذهنية المضطربة لأبطال هذه الأفلام ، فالتشويه المتعمد للمناظر فى « كاليجارى » يتسق تماما مع الفيلم نفسه ، لأننا سوف نعلم فى مشهد النهاية ان كل مانراه يحدث داخل الذهن المشوش لراوى القصة ، ولهذا فان مبدعى « كاليجارى » ومن تبعوهم فى نفس الطريق ، بذلوا جهدا واعيـا لتصوير الواقع الذاتى ، بتجسيده بأدوات موضوعية ، وهو ما يعنى انهم لم يعمدوا فقط لرواية قصص غريبـة ، وانما لتصوير حالات مزاجية ونفسية ، والايحاء بالجو العام الغريب من خلال الصـورة السينمائية (وهى مهمة شديدة الصعوبة بالمقارنة مع التجسيد التعبيرى للحالات النفسية فى الفنون الأخـرى ، لأن السينما تستخدم الصورة الفوتوغرافية التى تبدو بالنسـبة للمتفرج شـديدة الموضوعية ، حيث من المفترض فى أغلب الأحوال اننا نرى الأشياء على الشاشة كحقيقة موضوعية أكثر منها رؤية ذاتية لهذه الأشياء) . لقد كان التعبيريون الألمان اذن يحاولون التعبير عن الواقع الداخلى باستخدام وسائل الواقع الخارجى ، وبكلمات اخرى فانهم كانـوا يريدون معالجة الرؤى الذاتية باستخدام ما تعارف عليه الناس على أنه تصوير واقعى وموضوعى للعالم ، ربما كان ذلك ابداعا سينمائيا ثوريا لا يقل أهمية عن اكتشاف بورتر لدور اللقطة السينمائية ، لأن ذلك قد اضاف بعدا شاعريا

الى اللغة السينمائية التى كانت حتى تلك الفترة لا تعدو أن تكون وسيلة لحكاية القصص •

فمن الناحية السردية كان « كاليجارى » مبالغا فى النزعة المحافظة ، وابداعه الحقيقى يعتمد على استخدامه الخلاق للديكور والمناظر ، وينبغى لنا أن نتذكر أن تلك السنوات التى كانت ألمانيا خلالها بعيدة عن مشاهدة الأفلام الأمريكية (١٩١٤ - ١٩١٩) ، كانت هى السنوات ذاتها التى صنع فيها جريفيث أعظم اسهاماته المهمة فى اللغة السينمائية ، لذلك فان « فيتيه » صنع فيلمه وهو يجهل تماما دروس جريفيث ، وهو ما جعل التوليف فى « كاليجارى » أقرب الى توليف المشاهد على الرغم من أن هناك لمحات بدائية للقطع المتداخـــل وبعض حـركات الكاميرا ، وفى الحقيقة فان الفيلم يبدو مسرحيا على طريقة « ميلييس » و « فيلم الفن » ، على الرغم من تصميم الديكور والمناظر الذى يتسم بالنزعة الطليعية • لقد أدخل « كاليجارى » التعبيرية الى عالم السينما ، ولكنه لم يستخدمها بلغة سينمائيـة ، لذلك فانه من ناحية البناء السردى لم يضف جديدا الى الوسيط السينمائى ، وعلى الرغم من الشهرة العالمية التى نالها الفيلم عند عرضـه فى فبراير (١٩٢٩) (يقول « لويس جاكوبز » عنه انه « اكثر الأفلام التى حظيت بالنقد فى تلك الفترة ») ، فان « كاليجارى » قد مارس دورا ضئيلا فى مجال صناعات السينما فى البلدان الأخرى • لقد كان التأثير الأساسى والقوى لفيلم « كاليجارى » ينحصر فى تأثيره على الأفلام الألمانية التى تلته ، وذلك فى مجال استخدام تصميم المناظر ، والبحث داخل النفس البشرية ، والغموض الذى يسيطر على العـــالم الفيلمى ، والميل الى الموضوعات ذات الجو المظلم الكئيب ، والأهم من ذلك كله هو محاولة التعبير عن الرؤى الذاتية والداخلية بتجسيدها من خلال أشياء موضوعية وخارجية •

كان انتاج « كاليجارى » علامة على بداية عقد ســـوف تزدهر فيه السينما الألمانية ، فى فترة تميزت بها الأفلام التى كان يتم انتاجها جميعها داخل الاستوديو ، وباستخدام التصوير الداخلى وحده • وقد يبدو ذلك راجعا الى أسباب اقتصادية أكثر منها جمالية ، تماما كما هو الحال فى هوليوود ، فلقد اكتشف المخرجون الألمان أنه يمكن لهم ممارسة سلطة كاملة على جميع عناصر صـــناعة الفيلم عنـــدما يعملون فى جو الاستوديو ، حيث يمكنهم التحكم فى كل التقنيات ، وهو الأمر الذى يبدو بالطبع أكثر صعوبة خـلال التصوير الخارجى فى المواقع الحقيقية ، وكمـــا لاحظ

المؤرخ « آرثر نايت » ، فان هؤلاء المخرجين كانوا يفضلون بناء المناظر داخل الاستوديو ، أكثر من رغبتهم في اكتشاف هذه المناظر في الواقع الحي ، وكنتيجة لذلك أصبحت شركة « أوفا » بين (١٩١٩) و (١٩٢٩) أعظم استوديوهات العالم الغربي وأكثرها تزويدا بالمعدات والآلات ، فقد كانت استوديوهات « أوفا » مجهزة لاقامة أية مناظر ضخمة على الستائر الخلفية الكبيرة في المساحة المخصصة لتصوير المناظر الخارجيـــة ، وفوق هذه الستائر كان الفنانون يرسمون بدقة مذهلة مناظر الجبال والغابات والمدن والعصـــور المختلفة ، وهو ما دعا النــاقد « بول روتا » لنحت مصطلح « البنائية داخل الاستوديو » ،لكى يصف « ذلك الجو الخلاب من الدقة والاكتمال الذى يحيط بكل ما تنتجه الاستوديوهات الألمانية » . ومن الغريب ان الأفلام التعبيرية لم تستفد وحدها من تلك الاستوديوهات ، ولكن افلام « مسرح الجيب » الواقعية (والتى سوف نناقشها لاحقا) قد استطاعت خلق جمالياتها الخاصة والمناقضة للتعبيرية من خلال اتاحة الفرصة للمخرجين لأحكام السيطرة الكاملة على جميع العناصر السينمائية داخل الاستوديو ، وربما لم يكن ممكنا بدون هذه الاستوديوهات ان تولد السينما العظيمة لجمهورية فايمار ، ومع ذلك كله فان تلك الدقة المتناهية فى ادارة وتنظيم استوديوهات « أوفا » هى ذاتها التى أدت الى اضمحلال شركة « أوفا » فى فترة لاحقة .

ازدهار التعبيرية

ظهرت افلام المانية عديدة بين عامى (١٩١٩ و ١٩٢٤) تحاول أن تحاكى « كاليجارى » ، وكان اغلب هذه الافلام ــ التى تعتمد على مزج الخيال والرعب ــ تستخدم قصصا تدور فى أجواء مرعبـــة وديكورات تعبيرية ، لكى تجسد فكرة الروح الانسانية وهى تبحث عن ذاتها ، من هذه الأفلام « وجه يانوس » (١٩٢٠) من اخراج « مورناو » ، والمقتبس عن « دكتور جيكل ومستر هايد » ، واعادة لفيـــلم « الغول » (١٩٢٠) من اخراج « بول فيجينر » ، و « راســكولينكوف » (١٩٢٣) لروبرت فينيه والمقتبس فى اعداد تعبيرى عن رواية « دستـــويفسكى » : « الجريمة والعقاب » و « متحف الشمع » (١٩٢٤) من اخــراج « بول لينى » ، واعادة لفيلم « طالب من براج » (١٩٢٦) لهنريك جالين ، وكانت جميع هذه الأفلام التى تستوحى « كاليجارى » أفلاما بارعة من الناحية التقنية ، لكن ما يبقى من هذه الموجة من الأفلام ، فيلمان تميزا بلمسة فنية خاصة ، تعود الى المخرجين اللذين سوف يصبحان من أهم المخرجين فى السينما

الغربية . كان الفيلم الاول هو « **الموت الكئيب** » (١٩٢١) « **لفريتز لانج** » (ويحمل عنوان « **القدر** » بالانجليزية) ، أما الفيلم الثانى فهو « **نوسفيراتو** » (١٩٢٢) من اخراج « **مورناو** » .

فريتز لانج

كان فريتز لانج (١٨٩٠ ــ ١٩٧٦) قد أخرج بالفعل العديد من الأفلام الروائية والحلقات السينمائية (مثل **سلسلة « العناكب »**) ، عندما اشترك مع **زوجته كاتبة السيناريو « تيافون هاربو »** (١٨٨٨ ــ ١٩٥٤) بانتاج فيلم « **الموت الكئيب** » لشركة « اوفا » . يمثل الفيلم قصة رمزية رومانتيكية تدور فى أجواء العصور الوسطى ، حول فتاة يختطف الموت حبيبها ، لهذا تحاول أن تقابل الموت لتطلب عودة الحبيب الى الحياة ، لكن الموت يواجه طلبها بالرفض ، ويقص عليها ثلاث قصص خيالية يفشل فيها المحبون فى الانتصار على الموت ، وهذه القصص تحدث فى مدينة « بغداد » فى القرن التاسع ، وفى فينسيا فى عصر النهضة ، وفى الصين التى تغلفها غلالة سحرية تشبه عالم الأحلام ، وفى هذه القصص جميعا يموت المحبون على يد طغاة لايعرفون الرحمة ، وعندما ينتهى الموت من حكاية هذه القصص ، يخبر الفتاة بأنه قد يقبل اعادة حبيبها الى الحياة ، اذا وافقت بدورها على ان تدفع حياتها أو حياة أى شخص آخر تختاره ثمنا لذلك . فى فقرة لاحقة تموت الفتاة وهى تحاول انقاذ طفل من أنقاض مستشفى محترق ، لكن الموت يحقق وعده عندما يجمعها بالحبيب فى النهاية . يرى **الفيلسوف وصاحب النظرية السينمائية كراكاور** ان فيلم « **الموت الكئيب** » **يجسد وسواسا قهريا استولى على ألمانيا فيما بعد الحرب الأولى** ، وهو الوسواس الذى اطلق عليه تعبير « **شفق الآلهة** » ، والذى كان نتيجة منطقية للتشاؤم حول مصير الحضارة فى نهاية القرن التاسع عشر ، كما ظهر فى بعض أعمال الفلاسفة مثل كتاب « **سقوط الغرب** » (١٩١٨ ــ ١٩٢٢) « **لأوزفالد شبنجلر** » . ومن المؤكد ان الفيلم يحتوى على علاقة قوية بالموضوعات الأساسية التى عالجتها التعبيرية الألمانية ، لكن لانج اضاف شيئا جديدا الى السينما فى استخدامه الأخاذ **للاضاءة للتأكيد على عناصر المكان والمعمار** .

بدأ لانج حياته بالتدريب فى مجال الهندسة المعمارية ، وهو ما سوف يتيح له ان يستخدم **معمارا حقيقيا** ذا سمات تعبيرية فى أفلامه المهمة القادمة ، بدلا من الطريقة التقليدية فى رسم الديكور والأضواء والظلال

على الستائر الخلفية ، لذلك فان أفلام لانج لاتبدو افلاما ذهنيـة خالصة على طريقة « كاليجارى » ، ولكنها تحتوى على تأثير تشكيلى جاوف يشد الانتبـاه الى براعـة تصميم الديكور واستغلاله دراميـا ، وفى فيلمه « دكتور مابيوزه المقامر » (١٩٢٢) نرى معالجة تعبيرية لقصة كاليجارية ، تدور حول قاتل يخطط لتحطيم مجتمع ما بعد الحرب ، وهو المجتمع الذى يحمل فى طياته بذور التحلل والانهيار مما يجعله جديرا بالدمار • كما قام لانج فى أفلام « سيجفريد » (١٩٢٢ ـ ١٩٢٤) و « انتقـام كريمهيلد » (١٩٢٣ ـ ١٩٢٤) بالعودة مرة أخرى للعالم الرومانسى الأسطورى الذى يحبه ، بالاضافة الى الابهار الشديد فى التكوين والتشكيل من خلال ديكور الاستوديو ، شديد البراعة فى محاكاته للجبال والغابات ، وتنين بالحجـم الكامل ينفث نارا من منخـاريه ، ليحكى لانج اسـطورة « نيبلونجن » الشمالية القديمة • (فى الأسـاطير التيوتونية يشكل « النيبلونجن » جماعة عرقية من الاقزام ، يملكون خاتما سحريا وكنزا ذهبيا كبيرا اخفوه فى مكان مجهول ، و « أغنيـة النيبلونجن » هى ملحمة لمؤلف مجهول تعود الى المانيا العصور الوسطى فى القرن الثالث عشر ، يحاول فيها البطل « سيجفريد » و البطلة « كريمهيلد » الحصول على الخاتم والكنز ، مما يفضى الى نوع من الفوضى الكونية او الى ما يسمى « شفق الآلهة » ، ولقد قام المؤلف الموسيقى الألمانى ريتشـارد فاجنر (١٨١٣ ـ ١٨٨٣) بتاليف أوبرا هائلة من أربعة فصول عن هذه الملحمة، لكن لانج اعتمد على الملحمة الأصلية لأنه لم يكن يميل الى موسيقى فاجنر ، كما أنه أبدى غضبا عندما قامت شركة « اوفا » بتوزيع نسختين قصيرتين لفيلميه مع مصاحبة صوتية من موسيقى فاجنر) •

فى آخر افلامه الصامتة المهمة « متروبوليس » (١٩٢٦) ، قدم لانج رؤية مرعبة ـ وان كانت تميل الى التبسيط الساذج ـ للمجتمع الشمولى فى القرن الواحد والعشرين ، الذى استطاع لانج تصوير معماره وتقنياته المستقبلية على نحو مجسد ، من خلال النماذج التى اقامها مصور المؤثرات الخاصـة « ايوجين شوفتان » ، (الذى اصبح فيما بعد مصورا ومخرجا ومستشارا فنيا للمؤثرات الخاصـة فى انجلترا وفرنسـا والولايات المتحدة) • وعلى الرغم من ان لانج يزعم ان فكرة « متروبوليس » قد بدأت فى ذهنه عندما رأى للمرة الأولى فى حياته مدينة نيويورك من بعيد ، وهو على ظهر سفينة فى احدى ليالى اكتوبر ١٩٢٤ ، فان « متروبوليس » لم يتحقق الا عندما اخترع « شوفتان » تقنية من حيل التصوير لاتزال تستخدم حتى اليوم ، والمعروفة باسم « عملية شوفتان » ، يتم فيها تصوير

النماذج المصغرة وهي تنعكس على زجاج يقوم بتكبير صورتها ، بينما يقوم الممثلون بالحركة أمام هذا الزجاج ، بحيث تتوافق الاضاءة بين الموديلات الصغيرة والاشخاص الحقيقيين .

صنع لانج فيلمين صامتين آخرين هما « **الجواسيس** » (١٩٢٨) و « **السيدة في القمر** » (١٩٢٩) ، قبل أن يبدأ تصوير **فيلمه المهم الناطق** « م » ، الذى سوف نتناوله تفصيلا فى الفصل التاسع ، ولقد كان العديد من افلامه الصامتة من انتاج شركة «أوفا» ، وعن **سيناريوهات لزوجته تيافون هاربو** ، التى أصبحت فيما بعد عضوة نشطة فى الحزب النازى ، وهو ما أتاح أمام لانج عرضا بادارة صناعة السينما الالمانية ، قدمه له « **جوزيف جوبلز** » وزير الاعلام النازى فى بدايات (١٩٣٣) ، (لقد كان **هتلر** يحب فيلم « **متروبوليس** » كثيرا ، ولكنه **بالطبع أحبه لأسباب خاطئة تماما**) ، لكن لانج الذى كان نصف يهودى ومؤمنا بالليبرالية ، رفض العرض وهرب الى هوليوود حيث أصبح مخرجا مهما للأفلام الأمريكية الناطقة .

ف . و . مورناو « وأفلام مسرح الجيب »

كان فريدريش فيلهلم مورنـاو (١٨٨٨ - ١٩٣١) هو ثانى الشخصيات المهمة التى خرجت من أعطاف الحركة التعبيرية ، حتى ان فيلم « **نوسـفيراتو ، سيمفونية الرعب** » (١٩٢٢) قد أصبح من كلاسيكيات نمط افلام مصاصى الدماء ذات الأسلوب شديد التميز . بدأ مورناو حياته فى دراسة تاريخ الفن ، لكنه شغف بالمسرح ، كما بدأ بالكتابة للسينما بعد الحرب مباشرة بالاشتراك مع « **كارل مايـر** » و « **هانز يانوفيتش** » ، وعندما بدأ فى اخراج أفلامه بنفسه قدم أفلاما تعبيرية خالصة مثل « **الأحدب والراقصة** » (١٩٢٠) الذى كتبه ماير ، و « **وجـه يانوس** » (١٩٢٠) الذى كتبه يانوفيتش ، لكن الفيلم الذى وصل بمورناو الى ذروة مرحلته التعبيرية كان « نوسـفيراتو » الذى تم اقتباسه من رواية « **برام ستوكر** » : «**دراكيولا**» (١٨٩٧) ، وقام بكتابة السيناريو له **هنريك جالين** الذى لم يرد اسمه فى تيترات الأفلام .

ان أهم ما يميز « **نوسفيراتو** » هو تلك **التلقائية** الشديدة رغم نزعته الأسلوبية التعبيرية ، ومن المفارقات أن تلك التلقائية لم تتحقق الا بفضل عدم استطاعة مورناو للتصوير فى الاستوديو بسبب الانتاج المستقل ،

لذلك جاء فيلم مورناو قريبا من الأفلام الاسكندنافية التى سادت السوق الألمانية خلال الحرب ، حيث تجد عـــددا لانهائيا من المناظر الطبيعية الموحية ، وذلك لأن مورناو قام بتصوير أغلب لقطات الفيلم فى المواقــع الطبيعيــة بوسط أوربا ، من خـلال مدير تصـــويره العظيم « فريتز آرنو فاجنر » ، الذى كان متخصصـــا فى التصـــوير الواقعى البعيد عن التناقض التقليدى الحاد بين الأبيض والأسود ، والذى يتيح درجـــات مختلفة من الألوان الرمادية ، لذلك فان الفيلم ، على الرغـــم من انتمائه لأفلام الرعب ذات البنـــاء الروائى التقليدى ، يحتوى على قدرة بصرية شديدة الايحاء بتعبيرية أكثر أصالة من أفلام مثل « كاليجارى » ، فبينما يعتمد « كاليجارى » فى تعبيريته على تصوير الديكور الغريب ، والأضواء والظلال فوق الستائر الخلفية ، فان تعبيرية « نوسفيراتو » هى تعبيرية سينمائية خالصة ، فى اعتمادها على زوايا التصوير والاضاءة والتوليف ، أكثر من اعتمادها على تصميم الديكور ، وكثيرا ما نرى فى الفيلم بطله مصاص الدماء وقد تم تصويره من زاوية شديدة الانخفاض ، توحى بوجود هذا العملاق الوحشى الشرير على الشاشة (وهو التكنيك الذى سوف يستخدمه ببراعة أورسون ويلز بعد ثمانية عشر عاما فى فيلمه « المواطن كين » ، كما سوف نرى فى الفصـــل العاشر) . كما أن عديدا من هذه اللقطات تمت اضاءتها ؛ لكى يسقط الظل شديد الضخامة لمصاص الدماء على كل شىء داخل الكادر (يمكنك أن تغفر هذه الغلطة الصغيرة فليس هناك ظل لمصاص الدماء !! وهو الأمر الذى سوف تدركه أفلام الرعب التالية) ، كما تعمد مورناو أن يعتمد فى تكوين اللقطات على استخدام العمق ، حيث يمتد الحدث من مقدمة الكادر الى خلفيته فى وقت واحد . وهو ما يؤدى الى تكامل الشخصية والمكان فى وحدة واحـدة ، الأمر الذى أضفى على « نوسفيراتو » احساسا بالتلقائية والواقعية . لقد حقق التكوين فى العمق عدة تأثيرات تعبيرية مهمة ، ففى المشهد الختامى للفيلم ، نرى البطلة فى فى مقدمة الكادر وهى تحملق عبر نافذتها فى موكب جنائزى ضخم ، يضم ضحايا مصاص الدماء ، بحيث يبدو الموكب وكأنه يمتـــد بلا نهاية من منتصف الكادر والى خط الأفق ، موحيا بالعدد الهائل من الجرائم التى ارتكبها « نوسفيراتو » ، وربما كانت الحيل السينمائيـــة التى قام بها مورناو وفاجنر ، لخلق جو خرافى تبدو لنا اليوم قليلة التأثير ، فالغابات التى تحيط بقلعة نوسفيراتو نراها على الشاشة من خـلال لقطات سالبة بغرض الايحاء بجو الأشباح ، كما أن القوة الخرافية لمصاص الدماء تتجسد فى حركة سريعة مهتزة ، يتم تحقيقها من خلال تكرار ايقـــاف الحركة الآلة التصوير (كما سبقت الاشارة فى الفصل الأول) . ومع ذلك ، فان

« نوسفيراتو » يظل بشكل عام واحدا من أكثر أفلام الرعب ايحاء بذلك الجو الكئيب والمقبض ، حتى ان **الناقد السينمائى المجرى « بيللا بالاش »** قد وصف الفيلم بأنه يبدو فى كل مشاهده بروفة مرعبة ليوم القيامة .

اخرج مورناو فيلمه المهم التالى فى نمط سينمائى استطاع أن يتفوق على الموجة التعبيرية ، ويسود السينما الألمانية فى الفترة التالية ، وذلك هو **نمط « مسرح الغرفة »** الذى اشترك فى تأسيسه كاتب السيناريو « **كارل ماير** » – الذى اشتهر من قبل مع « كاليجارى » – **ليقدم معالجة واقعية للقمع الذى تعيشه الشريحة الدنيا من الطبقة المتوسطة آنذاك ، وما يضفيه ذلك من احساس قدرى قاتم يخيم على الحياة فى مجتمع يسير فى طريقه الى التحلل** . وكانت سيناريوهات ماير لهذه الأفلام تظهر قدرته الكبيرة على البلاغة والايجاز فى التعبير السينمائى ، لأنه نجح فى أن يقدم للمضمون فيها صياغة تتلاءم تماما مع التقنيات السينمائية . كانت هذه الأفلام تتحاشى تماما استخدام العناوين الفرعية المكتوبة على الشاشة ، كما كانت تحتوى على عدد قليل من الشخصيات ، يمثل كل منها رمزا للقوة المدمرة التى لا يمكن السيطرة عليها فى المجتمع الألمانى . لقد بدأ ماير كتابة سيناريوهات أفلام « مسرح الغرفة » خلال ذروة شهرة التعبيرية ، وليس هناك من شك فى أن **هذه الأفلام تحتوى على عناصر تعبيرية** ، واننا يمكن أن ننظر الى **هذه السينما الواقعية فى مجملها على انها امتداد للسينما التعبيرية ورد فعل مضاد لها فى الوقت ذاته ، فهى تحافظ على العالم النفسى الكابى للأفلام التعبيرية ، ولكنها تضعه فى شكل وسياق واقعيين** (لقد كان شكلا واقعيا خاصا لأنه ظل لصيقا بالتصوير داخل استوديوهات « أوفا » أكثر من نزوعه الى التقنيات التسجيلية) . ومن **أفلام ماير** الأولى لهذا النمط « **السلالم الخلفية** » (١٩٢١) من اخراج « **ليوبولد جسنر** » و « **التمزق** » (١٩٢١) و « **سلفستر** » (١٩٢٣) من اخراج « **لوبو بك** » . ولكن الفيلم الذى كان تجسيدا كاملا لهذا النمط وتدشينا لحقبة الواقعية الألمانية ، كان الفيلم الذى **كتبه ماير واخرجه مورناو** والذى يحمل اسم « **الرجل الأخير** » (١٩٢٤) واشتهر بعنوانه الانجليزى « **الضحكة الأخيرة** » .

كان « الرجل الأخير » – الذى أنتجه اريك بومر لشركة « **أوفا** » – فيلما متميزا فى كل عناصره ، وشديد الأهمية فى تأثيره الهائل الذى مارسه على السينما الألمانية والأمريكية . لقد كان سيناريو ماير **وتمثيل اميل جاننجس** (١٨٨٤ – ١٩٥٠) ، وتصميم الديكور لفالتر روهريج

وروبرت هيرليت ، كانت جميعها شديدة الاتقان ، ولكن ما يجعل « الرجل الأخير » على هذا القدر من الأهميـة فى تاريخ السينما كان **الاستخدام المبدع لحركة الكاميرا** ، والتى يعود الفضل فيها الى المخرج مورناو **ومدير التصوير كارل فرويند** (١٨٩٠ ـ ١٩٦٩) . (قام فرويند بتصوير العديد من الأفلام الألمانية المهمة لمورناو ، مثل « **وجه يانوس** » (١٩٢٠) ، و « **الرجل الأخير** » (١٩٢٤) ، و « **تارتوف** » (١٩٢٥) ، و «**فاوست**» (١٩٢٦) وجميعها من اخراج مورنـاو ، وكذلك « **مترو بوليس** » (١٩٢٦) من اخراج لانج ، و « **برلين سيمفونية مدينة** » (١٩٢٧) من اخراج فالتر روتمان،كما سوف يقوم بتصوير بعض أهم أفلام دراير ـ كما سوف نرى فى الفصـل التاسـع . لذلك كان فرويند واحدا من أهم المصورين الألمان خلال حقبة « فايمار » وبعد هجرته الى هوليوود عام ١٩٣٠ حقق نجاحا كبيرا بتصوير بعض افلام الرعب لمخرجين مثل تود براونينج وجورج كيوكور) . ولقد كان كاتب السيناريو ماير هو الذى اقترح أن تظل **الكاميرا فى معظم مشاهد الفيلم تتحرك بلا انقطاع** (لقـد أطلق عليها تعبير « الكاميرا الحرة او غير المقيدة ») ، كما أنه طالب **باشتراكها الفعال فى الحدث** حسبما كتب فى السيناريو ، لكن فرويند بالطبع كان له الفضل فى تحقيق ذلك من خلال ابداعاته الذكية التى كان يقف مورناو خلفها .

ومثـل كل افلام « **مسرح الجيب** » ، **اعتمد « الرجل الأخير » على حبكة شديدة البساطة** ، كما أن الجو المتجهم يسيطر عليه بقسوة ، حتى يأتى المشهد الأخير بنهاية سـعيدة ، قد تكون مريحـة عاطفيـا على نحو بدائى ، لكنها تبدو وكأنها خارجة تماما على سياق الفيلم كله . يحكى الفيلم عن رجـل عجوز (جانتجس) يعمل فى اسـتقبال الزبائن عند بوابة فندق فخم فى برلين ، لكن الرجل يفقد عمله حين يستبدل به رجل شاب ، لكن الاكثر أهمية بالنسبة للعجوز أنه يفقد زيه الرسمى الأنيق، فهذا الزى الرسمى قد أضفى عليه نوعـا من الأبهة والكرامة ، وسـط جيرانه من أبناء الشريحة الدنيا للطبقة المتوسطة فى المسكن المتواضـع حيث يقيم مع ابنته ، وسوف يسبب له فقده غير المتوقع لزيه الرسمى اهانة واذلالا قاسيين من جيرانه المتوحشين . ثم يتول الرجل وظيفة أكثر ضآلة ليعمل فراشا فى دورة المياه بالفندق ، لذلك يتضاعف احساسه بالمهانة ويبدأ فى الانهيار ، ويصـبح بين عشية وضحاهـا انسانا رث الملابس مهدل الكتفين ، ويفرط فى شرب الخمر خلال حفل عرس ابنته ، لتستولى عليه هلاوس الاحساس بالاضطهاد ، حتى انه يحاول يائسا أن

يسرق زيه الرسمى القديم ، وعندما يقترب الفيلم من نهايته ، نراه منهارا الى جانب حائط دورة المياه ، ليبدو كأنه حيوان حبيس استولى عليه الفزع من العالم كله ، حتى انه **يذكرنا احيانا بشخصية كاليجارى ، ولكن لننتظر قليلا ، لأن العنوان الوحيد الذى يظهر فى الفيلم يلمع فوق الشاشة ليقول لنا فى سخرية ان الأشياء قد تنتهى على هذا النحو فى واقع الحياة ، ولكن صانعى الفيلم اخذتهم الشفقة على الرجل العجوز ،** لنرى بعدها مشهدا ختاميا هزليا تحدث فيه مصادفة غير متوقعة ، تئول فيها الى الرجل تركة من قريب مجهول ، ونرى العجوز فى مطعم الفندق وهو يتخايل فى ثياب فاخرة أمام مستخدميه السابقين ، بشكل يحمل مظهر بعض سوقية النفخة الكذابة،ولكن دون أن تبدو فيه أى ظلال للشر، **وفيما يبدو أن اختلاق مثل هذه النهاية السعيدة يعود الى الرغبة فى تملق ذوق الجمهور الأمريكى ، لتحقيق نوع من التفاؤل الكاذب ، وربما كانت هذه النهاية ذاتها ـ على النقيض ـ تحمل محاكاة ساخرة لهذا النوع من النهايات الملفقة** . (اننا لا يمكن أن نرجح أى الاحتمالين أقرب الى الحقيقة ، وعلى كل حال فقد مارست السينما الأمريكية تأثيرا على السينما الألمانية منذ عام ١٩٢٤ وهو التأثير الذى استمر طوال عقد كامل) . ولكن التنافر بين هذه النهاية وسياق الفيلم ليس الا خطأ وحيدا ، فى فيلم هو بكل المعايير شديد الاتقان فى الشكل والموضوع على السواء . (يذكر **الناقد بروس كاوين** فى ملاحظة ذكية أن هذا التنافر بين الفيلم ونهايته مقصود تماما لتحقيق تأثير محدد ، كتجسيد مبكر جدا للعوامل التى أدت الى تحلل المجتمع وسيطرة الاقتصاد الأمريكى ، فبطل الفيلم العجوز ، والفيلم نفسه ، والاستوديو الذى انتجه قد حصلوا جميعا على الخلاص عن طريق شركة امريكية ثرية ، استطاعت أن تفرض بأموالها السيطرة على شركة « اوفا » كما سوف نرى فى قسم لاحق) .

•

لقد كان **« الرجل الأخير » حقا هو أكثر افلام سينما فايمار ابداعا من الناحية التقنية** ، ففى الفترة السابقة عليه كانت الكاميرا تتحرك أحيانا فى حركة بانورامية أفقية أو رأسية (كما جاء فى الفصل الأول)، وهى مثبتة على حامل ساكن ذى ثلاث سيقان ، ولم تشهد السينما حركة الكاميرا فوق القضبان ـ لتتبع الاشياء المتحركة أو التقرب منها ـ الا فى بعض اللقطات الاستثنائية القليلة عند جريفيث ، أو فى الفيلم الايطالى « كابيريا » (١٩١٤) . لقد كانت هذه الحركة ممكنة باستخدام عربة صغيرة ـ أو ترولى ـ ذات عجلات لتسير فوق أرض الاستوديو أو على قضبان مثبتة . ولقد أصبحت مثل هذه الحركات أكثر سهولة فى

عصرنا الحاضر من خلال تقنيات أكثر تعقيدا واحكاما ، لكنها لم تكن موجودة بالطبع فى عام ١٩٢٤ عندما قام مورناو باخراج فيلمه · لكن مورناو استطاع أن يستغل امكانية تحريك الشريط ميكانيكيا داخل الكاميرا ــ وكان يدار يدويا قبل ذلك ــ لكى يستطيع المصورون أن يمنحوا كل اهتمامهم لحركة الكاميرا ذاتها ، أو لتغيير البعد البؤرى للعدسة ، ومن الحق القول ان جريفيث قد نجح خلال تصوير مشهد المطاردة فى فيلميه « مولد أمة » و « التعصب » ، فى أن يضع الكاميرا على ظهر سيارة لكى يتابع الحدث ، كما استخدم مصعدا هائلا يتحرك على قضبان لكى يحقق حركة كاميرا معقدة فى مشهد احتفال « بلشازار » فى « التعصب » ، حين انتقل فى لقطة واحدة من منظر عام لمدينة بابل الى الشخصيات الرئيسية فى الحدث ، لكن « **الرجل الأخير** » **كان أول فيلم فى تاريخ السينما ينجح فى تحريك الكاميرا الى الامام والى الخلف ذهابا وايابا ، والى أعلى والى أسفل ، ومن جانب الى آخر فى مشاهد تستمر زمنا طويلا ·**

كان **جريفيث** فى فترة سابقة (**وايزنشتين** فى فترة لاحقة) يحقق مثل هذا النوع من الحركة من خلال توليف عدة لقطات منفصلة ، ولكن **انجاز مورناو انه استطاع تحقيقه من خلال حركة الكاميرا فى لقطة واحدة طويلة ودون انقطاع**، وعلى سبيل المثال تتابع الكاميرا فى المشهد الافتتاحى للفيلم وهى تنزل عبر مصعد الفندق ، ثم تسير فى قاعة الاستقبال المزدحمة حتى تصل الى الباب الدوار ، (الذى يبدو رمزا يشير الى عشوائية الحياة كما لو انها تختار مصائر البشر مثل عجلة القمار الدوارة) ، ثم تتوقف الكاميرا لتركز على البواب العجوز وهو يقف أمام الباب فى كبرياء منتظرا زبائن الفندق · (ان هذه اللقطة « تبدو » لقطة واحدة متصلة، لكن هناك قطعا خفيا أثناء تحركها فى صالة الاستقبال)· ان الفيلم يحتشد بمثل هذه اللقطة المبهرة التى كان تحقيقها أمرا شديد الصعوبة ، فى فترة لم تكن قد ظهرت بعد حوامل وروافع الكاميرا المعاصرة · ويمكنك أن تتخيل الانجاز فى تحقيق هذه اللقطة بالتحديد ، عندما تعرف أن فروينه قد وضع الكاميرا على دراجة فى المصعد الهابط ، ليقود الدراجة عندما وصلت الى صالة الاستقبال ، ويسير بها عدة مئات من الأقدام حتى يصل الى الباب الدوار ، وفى لقطات أخرى قام بوضع الكاميرا على سلم سيارة اطفاء ــ وكأنه كان يستبق روافع الكاميرا المعاصرة ــ ليجعل الكاميرا وكأنها تطير فوق أسلاك الكهرباء العالية ، وفى الحقيقة فان كاميرا فروينه تبدو وكأنها تتحرك بلا توقف فى كل

لقطات « الرجل الأخير » ، على الرغم من أن هناك **لقطات قليلة تم تصويرها بكاميرا ساكنة ، لكنها تحقق التضاد المتعمد مع اللقطات المتحركة** .

وعلى نفس القدر من أهمية حركة الكاميرا كما حققها مورناو وفروند ، يأتي استخدامهما **للكاميرا الذاتية** ، حيث تقوم عدسة الكاميرا بدور عيني الشخصية داخل الفيلم ، حتى ان **المتفرج يرى ما تراه هذه الشخصية من خلال عينيها ووجهه نظرها** ، ولعلنا مازلنا نذكر طريقة جريفيث الأكثر بدائية ، عندما كان يقطع من لقطة لشخصية تنظر الى شيء ما خارج الكادر الى لقطة تصور هذا الشيء ذاته ، وهو ما يمكن اعتباره نوعا من استباق النظرة الذاتية وان كان يتصف بقدر من الاختزال ، ولكن **ليس هناك فنان قبل مورناو وفروند قد استطاع ان يفهم الامكانات الكاملة الهائلة المتضمنة في الكاميرا الذاتية** ، وفي الطريقة التي يمكن بها استخدامها لتحقيق سرد الأحداث من منظور الشخصيات .

(هناك استثناء واحد على ذلك في فيلم « **جنون دكتور توب** » (١٩١٥) اخراج « **آبل جانص** » ، وهو من « أفلام الفن » والذي استخدمت فيه لقطات المرايا المشوهة للايحاء بآثار عقار مخدر ، لكن المنتجين رفضوا توزيع الفيلم ، وهو ما يؤكد الاحتمال بأن صانعي فيلم « الرجل الأخير » لم يروه) .

ان أهم اللقطات الذاتية الشهيرة في « الرجل الأخير » تأتي في المشهد الذي **يتجرع فيه الرجل العجوز في شقته مزيدا من الخمر ، فتبدو الغرفة وكأنها تدور حوله** ، ولكي يستطيع فروند أن يحقق هذه اللقطة التي تصور وجهة نظر الشخصية الرئيسية ، قام بربط كاميرا خفيفة الوزن الى صدره ، وأخذ يسير مترنحا عبر الغرفة . ان هذا التكنيك يبدو هو التقليد الملائم تماما لتحقيق مثل هذا النوع من اللقطات **لكن هناك لقطات ذاتية من نوع آخر تماما في « الرجل الأخير » توضح الجذور التي تصل الواقعية الالمانية بأصولها التعبيرية** ، فاذا كانت الكاميرا أحيانا تأخذ مكان عين الرجل العجوز ، فانها تتخذ في لقطات أخرى مكان **تخيلاته التي تدور في ذهنه (ان الكاميرا الذاتية هنا لا ترى واقعا فيزيقيا وانما ترى واقعا نفسيا)** ، ففي نفس المشهد السابق تستولى على الرجل مشاعر حادة بالاهانة لفقده وظيفته وزيه الرسمي الفخم ، لذلك فانه يحلم وكأنه قد أصبح موضع السخرية والازدراء من جيرانه ، وهو الأمر الذي سوف يصبح واقعا حقيقيا في اليوم التالي ،

عندما يعلم الجميع بقصته البائسة . وفى هذا المشهد الذى يصور الحلم المعبر عن اليأس الكامل للرجل العجوز ، لا نرى الرجل على الشاشة (كما هو الحال فى الكاميرا الموضوعيـة) ، ولكننا نرى **تجسيدا بصريا لافكاره ، ومشاعره واحاسيسه** ، فى لقطات يتم التوليف بينها بالمزج تصور وجوها تضحك ضحكات شريرة فى لقطات قريبة . وفى مشهد سابق ، بعد أن يقوم العجوز بسرقة زيه الرسمى الذى انتزع منه ويجرى هاربا من الفندق ، يلقى نظرة على البناء فنراه من خلال مشاعره ـ وليس من خلال عينيه ـ وكأن المبنى يرتج ويتأرجح كما لو كان سوف يسقط على الرجل العجوز ويسحقه ، وهناك مشـهد آخر لحلم تم تصويره باستخدام المرايا المشوهة (بطريقة تشبه ما فعله جانص) ، يتخيـل فيها العجوز أن قوة غامضة قد تملكته ، حتى انه يقفز فى الهواء مثل البـالون . لذلك يمكننـا القول ان **مورناو قد اظهر جـذوره التعبيرية باستخدام الكاميرا الذاتية بهذه الطريقة الموحية** ، لكى يجسـد الحالـة النفسية الكئيبة لبطله من خلال التعبير البصرى ، لكن فيلم « الرجل الأخير » مايزال يحتاج الى مزيد من التحليل والتقييم . ففى مثل هذه المشـــاهد ، اظهر مورناو فهما عميقا **لقدرة الكاميرا على ان تقوم بدور « ضمير المتكلم » بنفس قدرتها على التحدث « بضمير الغائب » فى السرد الروائى** . فلضمير المتكلم القدرة على أن يروى الحدث الواقعى والحدث **النفسى** ، لذلك فان المخرج يستطيع أن يختار بين هذه المستويات المختلفة للواقع أو المزج بينها ، خلال سرده لأحداث الفيلم ، لكى يحقق **أكثر من منظور لموضوع واحد** . وقد يكون فيلم « الرجل الأخير » بســيطا فى حبكته ، لكن بناءه شـديد التعقيد ، حيث ان وجهة النظر التى ترى الأحداث من خلالها تنتقل دائما من الكاميرا الموضوعية ـ التى تقوم بدور السرد من خلال ضمير الغائب ـ الى الكاميرا الذاتية التى تجسد ما تراه الشخصية فى الواقع الحقيقى من خلال عينيها ، أو فى الواقع المتخيل من خلال افكارها أو تخيلاتها أو أوهامها . لقد كان هذا ابداعا حقيقيا لا يقـل فى اهميتـه فى مجال السرد السينمائى عن ادراك جريفيث أن المشهد الدرامى يمكن بناؤه من خلال لقطات ذات أحجام وأطوال زمنيـة مختلفة . ولقد أصبحت ابداعات جريفيث ومورناو اليوم من المعجم اللغوى التقليدى للسينما،لكنها كانت قواعد لم يتم اكتشافها حتى عام (١٩٢٤). لذلك فـان تأثير « **الرجل الأخير** » على السـينما المعـاصرة تأثير عميق . **وتحت اسم « الضـحكة الأخيرة »** نال هذا الفيلم نجاحا عالميا كبيرا ، ومارس تأثيرا عظيما على تقنيات السينما الهوليوودية أكثر من أى فيلم اجنبى آخر فى تاريخ السينما ، سواء على مستوى تدفق أحداثه أو فى

عدم استخدامه لأية عناوين داخل السياق · ولقد وصفت « **لوته أيزنر** » ــ مؤلفة كتاب حول حياة مورناو ــ هذا الفيلم بانه « يشــكل القرار الاجماعي لهوليوود بانه أعظم فيلم في التاريخ » ، مما ادى الى رحيل مورناو الى هوليوود بعد انتاجه لفيلمين كبيرين لشركة « اوفا » ، هما « **تارتوف** » (١٩٢٥) و « **فاوست** » (١٩٢٦) ·

كما تأثرت هوليـوود بفيلم « **متنوعـات** » (١٩٢٥) من اخراج **ايفالد اندريه دوبون** ، الذى انتجه أيضا اريك بومر لشركة « أوفـا » ، وقام بتصويره كارل فرويند ، ليكون هذا الفيلم أكثر الأفلام الألمانية تأثيرا ــ بعد فيلم « الرجل الأخير » ــ في السينما الهوليوودية · يتناول الفيلم مثلث الحب التقليدى بين ثلاثة من فنانى العاب التأرجح على الحبال في السيرك (اميل جاننجس ، ليا دى بوتى ، فارفيك فارد) ، وهى القصة التى تنتهى بجريمة قتل · يحتوى الفيلم على **حركة كاميرا لاهثة** ، أكثر ديناميكية من فيلم « الرجـل الأخير » ، فبأسـلوب يقترب من النزعة التسجيلية ، **تتســـلل كاميرا فرويند الى كل مكان يمكن أن تراه عين الانسان** ، فهى تحملق على نحو عصبى فى الوجوه ، وتنتقل من وجه الى وجه فى الغرفة المزدحمة ، كما أنها تطير فى الهواء مع لاعبى الأكروبات ، لترى من خلال « اللقطة الذاتية » الجمهور وكأنه يتأرجح صعودا وهبوطا وهو يشاهد اللاعب ، وفى احدى اللقطات تبدو الكاميرا وكأنها تسقط فجأة من الهواء لتتهاوى على الأرض ، لتصور اللاعب وهو يسقط من فوق الحبال ليلقى حتفه · قد **تبدو بعض هذه اللقطات وكأنها تميل الى النزعة الشـــكلية ، أو كأنه تم اختراعها لغرض الابهار وحده** ، اذا ما قارنتها بالمضمون العميق الذى تثيره حركة الكاميرا فى فيلم « الرجل الأخير » ، كما أن فيلم « متنوعات » يبدو وكأنه يسير فى ركب « الرجل الأخير » سواء فى الموضوع أم التكنيك دون اضافة فنية حقيقية ، ومع ذلك فقد كتب **المؤرخ لويس جاكوبز** : « لقد وضـــع فيلم « متنوعات » الجمهور الامريكى فى حالة من الحماس البالغ لفن السينما » ، كما انه أكد على تأثر هوليوود بالسينما الألمانية حتى نهاية حقبة السينما الصامتة (عندئذ سوف ينعكس التأثير لتبدأ مرحلة « أمركة » السينما الألمانية ، كما سوف ترى لاحقا) ، **لكن فيلم « متنوعات » مثل ــ بالنسبة للسينما الألمانية ــ جسرا تعبر عليه من نمط افلام « مسرح الجيب » الذاتية المتأملة ، الى نوع أكثر موضوعية من الواقعية سوف يولد بعد عام ١٩٢٤ ·**

اتفاقية « باروفاميت » ، والهجرة الى هوليوود

وقعت المانيا فى مازق اقتصادى حقيقى تحت تاثير اللجنة العالمية التى تم تشكيلها لحصار المانيا ، واجبارها على دفع تعويضات عن خسائر الحرب ، وهى اللجنة التى عرفت باسم رئيسها « دووين » ، رجل المصارف الأمريكى الشهير · لقد كان هدف اللجنة هو اعادة المانيا للنظام الاقتصادى للحلفاء ، وبحلول عام ١٩٢٤ توقف تدهور المارك الألمانى وتقلص التضخم الاقتصادى ، مما خلق حالة من الثقة الزائفة ، وحالة من الازدهار المؤقت فى الجمهورية الالمانية ، حتى حدث انهيار سوق الأوراق المالية فى عام ١٩٢٩ ، ومن المفارقات المثيرة للدهشة أن السينما الالمانية قد استطاعت أن تمر بسلام من أزمة التضخم السابقة على اتفاقية « دوويز » ، لكن السينما الألمانية بعد هذه الاتفاقية عاشت حالة من التقلص ، بسبب وضع شروط صارمة على تصدير البضائع الالمانية ، وهكذا فقد اضطرت الكثير من شركات الانتاج المستقلة الى أن تغلق ابوابها خلال عامى (١٩٢٤) و (١٩٢٥) ، كما أن الشركات الأخرى التى استطاعت الصمود وجدت صعوبة بالغة فى اقتراض الأموال من المصارف الالمانية ، وانتهزت هوليوود فرصة حالة التقلص والشلل التى عانت منها السينما الالمانية المنافسة لكى تغرق المانيا بالافلام الأمريكية ، بل انها استطاعت ايضا أن تقوم بتأسيس وكالات للتوزيع خاصة بها وشراء العديد من دور العرض · وبحلول عام ١٩٢٥ كانت شركة « أوفا » على حافة الانهيار بسبب تلك العوامل الخارجية ، بالاضافة الى تلك التكاليف الباهظة فى انتاجها لبعض الأفلام المبهرة ، لتخسر ما يزيد على ثمانية ملايين من الدولارات خلال هذا العام المالى ، عندئذ عرضت شركتا « باراماونت » و « م · ج · م » تعويض بعض هذه الخسائر ، مقابل فرض شروطهما على سياسة شركة « أوفا » ، وهو الاتفاق الذى كان بالطبع لصالح الشركات الأمريكية · وكان نتيجة ذلك هو **تأسيس اتحاد « باروفاميت » (باراماونت ـ أوفا ـ مترو)** كشركة للتوزيع فى أوائل عام ١٩٢٦ ، ومع ذلك فان شركة « أوفا » خسرت خلال العام التالى اثنى عشر مليونا من الدولارات ، مما دفعها للبحث عن قرض جديد قام بتمويله رجل المال والأعمال البروسى « **الفريد هوجنبرج** » ، **الذى كان مديرا لمجموعة « كروب » الاقتصادية والصناعية ، ورئيسا للحزب الوطنى الألمانى ذى التوجهات اليمينية** ، والذى نجح توا فى شراء نصيب الشركات الألمانية ، ليتولى رئاسة مؤسسة أوفا فى مارس ١٩٢٧ (قام هوجنبرج أيضا بتشكيل مجلس ادارة للمؤسسة ، تم اختيار معظم افراده من رجال الصناعة والمال الألمان المحافظين ، والذين كانوا يسيطرون أيضا على العديد من الصحف ووسائل الاتصال) · وشيئا

فسينما استطاع هوجنبرج بذكاء ونعومة ان يضع سياسة انتاجية للشركة تتوائم مع توجهاته السياسية اليمينية ، وهو ما بدا فى الاهتمام المتزايد **باصدار جرائد سينمائية تدعو للحزب النازى ، لينتهى الامر كله بسيطرة النازيين على صناعة السينما الألمانية فى عام (١٩٣٣) .**

كانت النتيجة المباشرة لاتفاقية « باروفاميت » هى **هجرة الفنانين** من شركة « **أوفا** » الى **هوليوود** ، حيث عملوا فى العديد من استوديوهاتها . فقد وصل ارنست **لوبيتش** الى أمريكا فى عام ١٩٢٢ ، ليقوم باخراج فيلم « **روزيتا** » من بطولة **مارى بيكفورد** ، كما هاجرت أيضا ممثلة « أوفا » الشهيرة « **بولا نيجرى** » ، والمخرج روسى المولد « **ديمترى بوشوفتسكى** » ، ليلحق بهم بين عامى (١٩٢٦) و (١٩٢٧) مخرجون مشهورون مثل **دوبون** ، **بول لينى** ، **مورناو** ، **ميهال كيرتيس** (المجرى الذى غير اسمه فى أمريكا الى **مايكل كيرتيس** ، وقام باخراج ما يزيد على مائة فيلم لشركة وارنر بين عامى (١٩٢٧) و (١٩٦٠) ، والذى كان من بينها فيلمه الشهير الذى قام باخراجه عام (١٩٤٢) « **كازابلانكا** ») . كما هاجر أيضا المصور **كارل فروينه** ، والمشاون **اميل جانتجس** ، **كونراد فايت** (الذى قام بدور سيزار فى كاليجارى) ، **جريتا جاربو** « السويدية » ، وليا دى بوتى المجرية ، بالاضافة الى المنتج **اريك بومر** ، وكاتب السيناريو **كارل ماير** . فى الحقيقة لم تسبب هذه الهجرة للفنانين تداعى شركة « أوفا » لأنها كانت هجرة عشوائية ومؤقتة ، ومع ذلك فان عديداً من هؤلاء المهاجرين استقروا فى **هوليوود** ، وواصلوا حياة فنية تتراوح بين التواضع والنجاح ، فعلى سبيل المثال لم ينجح المصور كارل فروينه فى أن يصبح واحدا من أهم مصورى هوليوود خلال الثلاثينيات فقط ، ولكنه استطاع أيضـــا أن يقوم باخراج بعض أفـــلام الرعب المهمة لشركتى **يونيفرسال** و « م . ج . م » لتترك أفلامه بصمته التعبيرية الألمانية على أفلام الرعب الهوليوودية خلال عصر السينما الناطقة ، على النقيض فان مخرجين أمثال كبارا واجهوا فى هوليوود مصيرا باهتا .

ان الحقيقة البسيطة فى هذا الشأن هى أن **هوليوود لم تكن تريد من هؤلاء الفنانين أن يقوموا بصـــنع أفلام من ذلك النوع الذى جعل منهم مخرجين عظاما فى بلادهم** ، وبالتالى فان كل ما حدث هو أن الشركات الأمريكية قد قامت بشراء حفنة من المواهب الأجنبية دون أن تعلم تماما ماذا تصنع بهذه المواهب ، لهذا فقد عاد العديد من هؤلاء الفنانين بعد أن أصابهم السـأم من وظائفهم المتواضعة فى هوليوود (**وان كان البعض** قد عاود الهجرة الى أمريكا فى فترة لاحقة هربا من النازية) ، **وربما كان**

لوبيتش هو الوحيد الذى استطاع التكيف مع التعقيد والسطحية اللذين تتصف بهما صناعة السينما فى هوليوود ، لهذا فقد كانت فترة عمله فى أمريكا أكثر اهمية من عمله السابق فى المانيا ، اما **مورناو** فقد كان من المفترض ان يحقق عمله فى امريكا نجاحا باهرا ، لولا موته المبكر فى حادث سيارة فى عام (١٩٣١) ، فخلال فترة قصيرة قام باخراج فيلم « **الشروق** » فى عام (١٩٢٧) الذى كان شديد البراعة من الناحية البصرية ، لكنه افتقد قوة مضمون فيلم « الرجل الأخير » ، ليحقق آخر أفلامه « تابو » (١٩٣١) نجاحا جماليا فائقا ٠ لكن مورناو كان قد مات قبل أسبوع من عرضه على الشاشة ٠

ج ٠ ف ٠ بابست وواقعية « الشارع »

ربما كانت اتفاقية « دوويز » أقل اثرا على صناعة السينما الألمانية بالمقارنة مع تأثير اتفاقية « باروفاميت » ، ولكنها استطاعت أن تترك اثرا مهما على النزعة التى اتجهت اليها الأفلام الألمانية ، فقد أدت فترة ما بعد (١٩٢٤) الى **عودة هذه الأفلام الى الواقع الاجتماعى** ، واصبحت السينما الألمانية أكثر ابتعادا عن الموضوعات النفســية الكئيبة والمعقدة ، التى اتسمت بها افلام التعبيرية ومسرح الجيب ، لتصبح أكثر اقترابا من واقعية حقيقيـــة (وان كانت ما تزال لصـــبغة بالتصـــوير داخل الاستوديوهات) ، **وهى الواقعية التى جسدتها افلام « الشارع » فى** النصف الثانى من هذا العقد ، مثل « **شـــارع بلا أفراح** » (١٩٢٥) **لبابست** ، و « **مأساة الشارع** » (١٩٢٧) **لبرونو راث** ، و « **الأسفلت** » (١٩٢٩) **لجو ماى** ، و « **ميدان الكسندر فى برلين** » (١٩٣٠) **لبيل جوتسى** ٠ **أخذت هذه الموجة من الأفلام اسمها من فيلم « الشـارع »** (١٩٢٣) **لكارل برونه** ، وهى الأفلام التى تعالج بشكل واقعى المأزق الذى وجد فيه الناس العاديون أنفسهم فى فترة ما بعد الحرب من التضخم والتحلل ٠ كما جسدت هذه الأفلام روح « الموضوعية الجديدة » التى دخلت المجتمع والفن الألمانيين على كل المستويات خلال تلك الفترة ٠ لقد كانت هذه « **الموضوعية الجديدة** » تتسم **بنزعة سوداوية ساخرة ، تنزع كل الأوهام وتدعو لقبول « الحياة كما هى »** ، **وهو ما تمت ترجمته فى نمط افلام الشارع بواقعيته الاجتماعية المتشائمة** ٠

(الى جانب هذا النمط المتسق مع السياق التاريخى للواقع الألمانى ساد نمطان آخران يستحقان الاهتمام ، كان أولهما « **الأفلام الثقافية** » التعليمية الطويلة ، وهى افلام **تسجيلية** موجهه للصفوة ، وأن تكلفت

ميزانيات باهظة من شركة « أوفا » • كانت هذه الأفلام تعبر عن نزعة **هروبية من الواقع** ، لكنها حققت شهرة عالمية للسينما الالمانية فى أنحاء العالم كله ، كما يتضح من فيلم مثل « **الطريق الى الصـــحة والجمال** » (١٩٢٥) • أما النمط الثانى ، الذى يعبر عن الاهتمام الالمانى الخالص بالبطولة الفردية الممتزجة بجمال الطبيعة ، فقد تجسد فى نمط « **افلام الجبال** » التى أخرجها **ارنولد فانك** (١٨٨٩ ــ ١٩٧٤) ، مثل افلام « **ذروة القدر** » (١٩٢٤) ، و « **الجبل المقدس** » (١٩٢٧) ، وكانت فى جوهرها **افلاما روائية يتم تصويرها فى المواقع الطبيعية** ، عن طريق أفضل الفنيين والفنانين الألمان ــ حيث ظهرت فيها **الممثلة ليني ريفنيشتال** للمرة الأولى ، قبل أن **تصبح واحدة من أهم مخرجى الحقبة النازية** ــ كما كانت القصص التى ترويها تدور دائما حول **البطولة المبالغ فيهـــا** للرياضيين الألمان فى صراعهم مع الطبيعة ، وقد كانت الجماهيرية التى حققتهـــا ــ كما يقول كراكاور ــ **بشيرا ونذيرا بالنزعة البطولية التى تخاطب العواطف لا العقل على الطريقة النازية**) •

كان أهم مخرجى الموجه الواقعية فى السينما الالمانية هو المخرج النمساوى المولد **جورج فيلهيلم بابست** (١٨٨٦ ــ ١٩٦٧) ، الذى بدأ حياته الفنية فى المسرح ، ليبدأ عمله فى السينما متأخرا مع فيلم « **الكنز** » (١٩٢٤) ، الذى لم يتميز بقدر كبير من الأصـــالة • لكن فيلمه التالى « **شارع بلا افراح** » (١٩٢٥) حقق نجاحا عالميا كبيرا ، واصبح عملا مهما من نمط الواقعية الاجتماعية • (من الأمور المثيرة للسخرية أن النجاح العالمى للفيلم قد تحقق فى بعض البلدان من خلال الرقابة ، لقد منعت انجلترا عرض الفيلم ، كما تم حذف العديد من المشاهد المهمة فى النسخ التى تم عرضها فى ايطاليا والنمسا وفرنسا) • يتناول الفيلم **الانهيار المادى والروحى للطبقة المتوسطة** خلال فترة التضخم فى مدينة فيينا ما بعد الحرب ، فيقوم بالتركيز على حياة عدة عائلات بورجوازية فقيرة ، تناضل من أجل الابقاء على كرامتها وكبريائها ، حتى انها تتضور جوعا فى صمت وسرية • لكن البؤس الذى تعيشه يتناقض مع ما نراه من حياة أغنياء الحرب الذين يعيشون فى حياة مليئة بالملذات ، وهكذا فان بنات الطبقة الوســطى ــ كما قامت بتجسيدهن الممثلتان السويديتان **آستانيلسين وجريتا جاربو** ــ يقمن بالعمل فى الدعارة لانقاذ عائلاتهن ، بينما يعيش الأغنياء فى حياة المتعة فى النوادى الليلية ، حيث « تباع » هؤلاء الفتيات الفقيرات ، لكننا لا نرى أبدا فى الفيلم اية نزعة عاطفية مبالغ فيها ، فان بابست يقتنص « **الحيـــاة كمـا هى** » ، **بنوع من الواقعية الفوتوغرافية**

ترفض تماما أسلوب « الكاميرا الذاتية » عند مورناو وفرويند ، وبالطبع فان كاميرا بابست لا تتحرك كثيرا ، لكن جوهر الحيوية في أفلامه ينبع من التوليف ، وخاصة التوليف خلال حركة الشخصية على الشاشة .

كان بابست أول المخرجين الألمان الذين تأثروا تأثرا عميقا بنظرية ممارسة ايزنشتين للمونتاج ، التي سوف نناقشها في الفصل الخامس ، وفي الحقيقة أن السينما الألمانية قبل بابست قد تطورت في مراحلها العديدة من خلال « الميزانسين » وليس المونتاج ، حيث انها عاشت تطورها بمعزل عن ابداعات جريفيث أو ابتكارات المخرجين الروس ، لهذا فان أهم ما اضافه بابست للتكنيك السينمائي كان اكتشافه لأن ما يشعر به المتفرج ويدركه خلال رؤيته للقطات تم توليفها ، ليس الا شذرات متفرقة، وهذا الادراك يمكن أن يصبح أكثر اقناعا حينما يتم التوليف من لقطة لم تنته الحركة فيها ، الى لقطة تالية يتم فيها استكمال الحركة التي بدأت في اللقطة السابقة (يشير بارى سولت بحق الى أن هذا النوع من التوليف ، باستخدام استكمال الحركة من لقطة الى اللقطة التالية ، كان قد تم استخدامه مبكرا في أفلام المخرج رالف اينس (١٨٨٧ ـ ١٩٣٧) ، ولكن بابست كان أول مخرج يبنى فيلمه كله على هذه الطريقة من التوليف) . ان عين المشاهد تتابع حركة الشخصية ، لذلك فانها لا تدرك ان هناك اى قطع أو توليف بين لقطتين متتاليتين ، لهذا يصبح المونتاج أكثر سلاسة ، فعلى سبيل المثال عندما يريد أحد المخرجين تحقيق توليف ناعم من لقطة عامة لممثل الى لقطة متوسطة لنفس الممثل ، فان المخرج يطلب من الممثل أن يبدأ حركة معينة في اللقطة الأولى ويقوم باستكمالها في اللقطة التالية ـ ومن الأمثلة الشائعة التي يلجأ اليها المخرجون لتحقيق هذا التوليف أن يقوم الممثل خلال اللقطتين المتتاليتين باشعال سيجارة أو الرد على الهاتف أو حتى القيام من مقعده . ان هذا التوليف (الذى يطلق عليه أحيانا التوليف غير المرئي او توليف استمرارية الحركة) قد أصبح أساسيا في الأفلام التقليدية للسينما الناطقة ، حيث من الضرورى أن تكون هناك وسائل ربط بصرية بين اللقطات ، تطابق وسائل الربط السمعية على شريط الصوت (على سبيل المثال فان الشخصية قد تتحرك حركة معينة ، وتستمر فيها عبر العديد من اللقطات خلال استمرارها في النطق بالحوار المخصص لها ، وهكذا يتحقق التطابق في الاستمرارية البصرية والسمعية معا) . ومن المفارقات أن نجاح بابست في خلق هذه النعومة الشديدة في التوليف ، قد جعله يعتمد على الافراط في تجزىء المشهد الى لقطات قصيرة ، وهو ما أصبح من علامات بابست المميزة في

افلامه الأخيرة ، حيث لا يدرك المشاهد العادى الاحساس بالقطع والتوليف للعدد الهائل من اللقطات داخل المشهد الواحد ٠

كما ان هناك فى أفلام بابست ميزة أخرى ، وهى استخدامه المكثف للقطـات التى تنتقل بين الشخصيات خلال تبادل الحوار بينها ، (وهو ما يعرف باستخدام لقطة لمتحدث تليها لقطة عكسية للشخص الذى يبادله الحوار ، دون ان تعبر الكاميرا الخط الوهمى الذى سبق توضيحه فى فصل سابق) ، او فى استخدام اللقطات التى تنظر فيها الشخصية الى شيء ما خارج الكادر ليقطع المخرج الى لقطة تصور الشيء الذى تراه هذه الشخصية ، وفى هذه اللقطات جميعا يشعر المتفرج باستمرارية الحدث ولا يدرك وجود القطع والتوليف ٠ لقد اصبحت هذه الطرائق فى التوليف هى الوسائل التقليدية للمونتاج فى السينما الهوليوودية خلال الثلاثينيات والأربعينيات ٠

هكذا اصبحت أدوات بابست فى التوليف الناعم وسيلة اتاحت له قدرا كبيرا من القدرة على تحقيق بناء سردى يتميز بالاستمرارية الناعمة ، ففى فيلم « حب جين ناى » (١٩٢٧) على سبيل المثال نرى مشـــهدا يستغرق على الشاشة دقيقتين ، يحتوى على ما يزيد على أربعين لقطة تم توليفها بشكل ناعم ، وتنتقل من الذاتية الى الموضوعية حيث نرى فيها ثلاث شخصيات تتبادل حوارا صامتا وهى تتحرك داخل غرفة ، وقد زاد بابست هذه التقنيات اتقانا فيلما بعد فيلم ، ويمكن القول ـ على الأقل بشكل رمزى ـ انه استطاع تحقيق النتيجة المنطقية لما اكتشفه « ادوين س ٠ بورتر » ، من ان المشهد يمكن تجزيئه الى لقطات ، وان اللقطة هى الوحدة البنائية المهمة فى السينما ٠

اظهرت افلام بابست الأخيرة استمراره فى الاهتمـــام بالواقعية الاجتماعية ، على الرغم من امتزاجها فى بعض الأحيـــان بالميلودراما او الفانتازيا التى تمد جذورها فى التراث التعبيرى ، ففيلمه « خفايا الروح » (١٩٢٦) يعد دراسة حالة للقلق العصابى (قام بمساعدته فيه تلميذان من تلاميـــذ سيجموند فرويد (١٨٥٦ ـ ١٩٣٩) مؤسس التحليـــل النفسى) ، وهو الفيلم الذى يحتوى على أكثر مشاهد الأحلام حيوية فى تاريخ السينما،وفى فيلمه « حب جين ناى » عاد بابست الى ساحة الواقعية الاجتماعية ، لكى يصور التطورات التى حدثت لعلاقة حب خلال السنوات المضطربة للثورة الروسية وفى اعقابها ، وقام بتصوير الفيلم باسلوب شبه تسجيلى وباستخدام الضوء الطبيعى كل من المصورين آرنو فاجنر

و روبرت لاش ، اللذين استخدما المواقع الطبيعية فى أغلب مشـــاهد الفيلم ، ليبدو الفيلم فى النهاية وكأنه وثيقة تسجل واقع المجتمع الأوربى فى فترة ما بعد الحرب وهو فى طريقه الى التحلل السريع . كما أن بابست استطاع أن يطور تقنياته فى التوليف المعقد ويحملها الى آفاق جديدة . أما آخر فيلمين صامتين لبابست فكانا « **صندوق باندورا** » (١٩٢٩) و «**يوميات انسان ضائع** » (١٩٢٩) ، وهما يتناولان حياة العاهرات (قامت بتمثيلهما الممثلة الأمريكية البارعة **لويزى بروكس**) ، لتبدو فيهما العلاقة الوثيقة بين الحياة المتفسخة للعاهرة ، والتحلل العام الذى يسود المجتمع ، ولقد اعد بابست نفسه لحلول عصر السينما الناطقة ليصبح واحداً من اهم مخرجيها فى فترتها الأولى ، ومن بين اهم افلامه خلالها « **الجبهة الغربية ١٩١٨** » (١٩٣٠) ، و « **الرفاق** » (١٩٣١) . لقد امتدت حياة بابست الفنية خلال الأربعينيات ، لكن أعظم اعماله هى التى انجزها بين (١٩٢٤ و ١٩٣٠) وهى الفترة التى شهدت ــ فى تناقض شديد ــ أفول ما كان يسمى و العصر الذهبى للسينما الألمانية » ، والتى شهدت ايضا الانحدار الذى سارت فيه هذه السينما .

طريق السينما الألمانية نحو النهاية

من الأمور الشائعة فى كتابة تاريخ السينما أن تنال **النازية** كل اللوم على انحدار السينما الالمانية ، لأنها استطاعت بالفعل أن تقضى على شركة « اوفا » بمجرد وصول الحزب النازى الى السلطة عام ١٩٣٣ ، لتتحول الى مصنع لانتاج العديد من **افلام التسلية التافهة** ، او **الأفلام الدعائية النازية** ، تحت ادارة **جوزيف جوبلز** ، لكننا نستطيع ان نرى اليوم ان **السينما الألمانية كانت تحتضر بسبب امراضها الخاصة ، قبل وقت طويل من انتصار النازية** ، وقبل وقت طويل أيضا من حلول عصر السينما الناطقة . ان هذا لا يعنى أن السينما الألمانية كانت قد وصلت الى نهايتها المأســـاوية مع نهاية عصر السينما الصامتة ، **فعلى العكس انتجت المانيا ثلاثة من اهم الأفـــلام الناطقة الأولى** ، والتى نالت شهرة عالمية واسعة : « **الملاك الأزرق** » (١٩٣٠) **لجوزيف فـــون سترنبرج** و « م » (١٩٣١) **لفريتز لانج** و « **الجبهة الغربية ١٩١٨** » (١٩٣٠) **لبابست** . ومع ذلك ، فليس هناك مجال للشك فى انحدار المستوى العام للانتاج بشكل حاد بعد عام (١٩٢٤) ، لأسباب عديدة وعميقة الجذور .

لعل أهم هذه الأسباب هو الاهتمام الشديد **بانتاج الأفلام داخل الاستوديو** ، الذى بدا مهما لتحقيق الجودة الجمالية المميزة للسينما الالمانية بين (١٩١٩) و (١٩٢٤) ، لكنه **اصبح قيدا خانقا للابداع** مع اقتراب نهاية عصر السينما الصامتة · لقد أصبح أسلوب شركة « أوفا » الذى يتميز بالاهتمام بالبناء المعمارى فى الديكور والاضاءة التشكيلية ، وكأنه غاية فى حد ذاته ، كما أن السعى للابهار الزائد فى الانتاج قد أدى الى التقليل فى الاستقرار الاقتصادى لنظام الاستوديو ، (وعلى سبيل المثال فان من الأقوال الشـــائعة أن فيلم « فاوست » لمورناو قد تجاوز ميزانيته بأربعة اضعاف الميزانية المقررة) · ومن الأمور ذات الدلالة فى هذا السياق أن **آخر فيلمين مهمين من افلام سينما « فايمار » كانا من نوع الأفلام التسجيلية التى تقوم على المونتاج ، ويتم تصـويرها فى المواقع الحقيقية فى برلين وحولها** · كان الفيلم الأول هو « **برلين سيمفونية مدينة كبيرة** » (١٩٢٧) **لفالتر روتمان** ، عن فكرة **لكارل ماير** ، هو الفيلم الذى يسـتخدم الكاميرا الخفية وتقنيات المونتـاج على طريقة **دزيجا فيرتوف** ومجموعة « **السينما ـ العين** » (انظر الفصل الخامس) ، لخلق **صورة تجريدية عن مدينة** تعج بالحيـــاة منذ لحظة الفجر وحتى منتصف الليل فى يوم من أيام أواخر الربيع · (قام روتمان بتوليف لقطات الفيلم على ايقاعات النص الموسيقى الذى الفه المؤلف الموسيقى الماركسى الألمانى **ادموند مايزل** ، والذى أدت موســـيقاه التى الفها لفيلم « **بوتمكين** » **لايزنشتين** الى منع عرض الفيلم رقابيا فى المانيا ، ومن المفارقات أن روتمان قد أصبح من أكثر المخرجين التسجيليين أهمية فى عصر الرايخ الثالث ، ليساعد **ليني ريفنشتال** فى اخراج فيلم « **أوليمبياد** » (١٩٣٦) ، وليقوم باخراج فيلمه الدعائى الصارخ « **مدرعات البانزر الألمانية** » (١٩٤٠) الذى يمجد الانتصار على فرنسـا) ·

أما الفيلم التسجيلى الثانى المهم ، فقد كان « **الناس فى يوم الأحد** » (١٩٢٩) ، وهو حكاية شبه تسجيلية عن فتى وفتاة يقضيان عطلة نهاية الأسبوع على بحيرة خارج برلين ، وهو الفيلم الذى اشترك فيه العديد من السينمائيين الشبان ، الذين سوف يصبحون فيما بعد مخرجين كبارا فى عصر السينما الناطقة فى أمريكا : **روبرت سيود ماك** ، **فريد زينمان** ، **ادجار أولمار** ، **وبيلى وايلدر** ، بالاضافة الى المصور **يوجين شوفتان** ، وقد أظهر هذا الفيلم مثل « سيمفونية مدينة » تأثرا واضحا بأسلوب فيرتوف والمدرسة السوفيتية فى المونتاج ·

لكن أكثر العوامل التى أدت الى **انهيار سينما « فايمار »** ، وأكثرها قوة وتأثيرا فى نظر مؤرخى السينما ، كان **التأثير الأمريكى** الذى جاء من

تدفق الأموال والاساليب الهوليوودية فى صناعة السينما الالمانية ، بعد توقيع اتفاقية « باروفاميت » ، ولقد أصبح معروفا اليوم على سبيل المثال أن بابست قد تلقى أوامر واضحة من مسئولى شركة « أوفا » لكى يقوم باخراج فيلم « حب جين ناى » على « الطريقة الأمريكية » ، وهو ما لم يستطع بابست مقاومته مقاومة كاملة . وفى الحقيقة أن الطريقة الامريكية داخل نيو بابلزبرج (استوديوهات « أوفا ») قد أثبتت نجاحا أقل مما حققته طريقة « أوفا » فى هوليوود ، لكن بعض دارسى السينما يقولون ان السينما الألمانية قد عانت من نزيف هجرة المواهب الى هوليوود بعد عام ١٩٢٦ ، وأن فقدان موهبة مثل مورناو ، والعديد من معاونيه ، كان أمرا حاسما فى هذا المجال ، وفى نهاية الأمر فان « أوفا » قد انتهت الى الافتقار الكامل بسبب المنافسة الأمريكية ، سواء فى الساحة العالمية أو فى داخل ألمانيا ذاتها ، **لذلك كان من السهل ان تقع السينما الالمانية فى أيدى السياسيين اليمينيين الذين ارادوا انقاذها** لأسبابهم الخاصة ، ومع ذلك فان من الواضح أن أهم الأسباب التى أدت الى انهيار المانيا كقوة سينمائية تمتد الى أعماق أكثر بعدا وخطرا من الأسباب التى سبق ذكرها .

لقد استطاعت **النـــاقدة والمؤرخة لوته آيزنر** أن تقترب من قلب الحقيقة فى الفصل الأخير من كتابها « **الشاشة المسكونة بالاشباح** » ، حيث أوضحت ان ميراث التعبيرية كان مأســاويا بائســا ، وكما أظهر **سيجفريد كراكاور** مرة بعد مرة فى **كتابه « من كاليجارى الى هتلر »** ، فان السينما الألمانية كانت مشغولة فى موضوعات أفلامها بفكرة النضال للتحكم فى الذات ، وهو النضال الذى بدا خاسرا على الشاشة دائما ، لهذا فقد زاد الاحســاس بضرورة وجــود ســلطة تفرض سيطرتها على الجماهير ، والتى كانت تضم فى فترة ما بعد الحرب قطاعات كبيرة من الطبقة المتوسطة التى أضعفها التضخم والفقر . لقد كان هناك **اذن تناقض بين النزعة الذاتية والفردية بجموحها ، والرغبة فى كبح جماح هذه النزعة،** وهو التناقض الذى نجده أيضا فى السياق التاريخى بين النظام الجمهورى لألمانيا واحساسها المأساوى بأنها أمة مهزومة ، وهكذا فقدت الديمقراطية **اتجاهها الصـــحيح** ، ولم تجد الجماهير وسيلة للتعبير عن ذاتها ، **واصبح العقل الجمعى للمجتمع فى حالة شـــلل وعجز تامين ، وهو ما سهل على النازية ان تفرض سيطرتها على الجماهير تحت دعاوى النزعة الوطنية** ، واذا كان ما يقوله كراكاور وآيزنر صحيحا ــ وهذا هو ما اعتقده بالفعل ــ فان **تدهور السينما الالمانية ــ بسبب عوامل خارجية عديدة ــ قد اصبح حتميا مع وجود شلل داخلى** ، ساعدت السينما الألمانية نفسها بل والمجتمع الألمانى كلــه ، على خلقه ، **لم يكن النازيون اذن** صــم

الذين دمروا السينما الألمانية ، ولكن الذى دمرها هو السياق الثقافى الذى سمح للنازيين بالصعود الى قمة السلطة ، وعلى الرغم من ان شركة « اوفا » حاولت أن تقوم بانتاج القليل من الأفلام المهمة بين عامى (١٩٢٩ و ١٩٣٣) ، فان شرارة الحيوية الكامنة فى السينما الألمانية كانت قد انطفأت ، وهى الشرارة التى لن تندلع مرة اخرى طوال فترة طويلة بسبب النازية تارة ، وتارة أخرى بسبب تقسيم ألمانيا فى اعقاب الحرب العالمية الثانية ، لكن الشرارة سوف تضىء من جديد مع جيل من الالمان الذين ولدوا بعد الحرب الثانية ، ودخلوا الى عالم الوعى الفنى والسياسى فى اواخر الستينيات ، عندئذ سوف تصبح السينما الالمانية (كما سوف نرى فى الفصل الثامن عشر) واحدة من اهم صناعات السينما تأثيرا فى كل أنحاء أوربا ، ومع افلام لسينمائيين لامعين مثل فيرنر هرتزوج ، وراينر فيرنر فاسبندر ، فيم فيندرز، وجان مارى شتراوب ، وسوف تقف السينما الألمانية مرة أخرى على قدميها ، وتسير شوطا طويلا لتصبح على قمة السينما الطليعية فى العالم كله .



باستر كيتون فى فيلم "الملاح"



شارلى شابلن فى "جنون البحث عن الذهب".



المخرج الأمريكى د.و. جريفيث

فيلم "مولد أمة" لجريفيث



هرولد لويد ونمر
الكوميديا الخطرة



باستر كيتون فى فيلم "الكلية"



فيلم "الجشع" من إخراج ستروْهايم



فيلم "الوصية الأخيرة" من إخراج ستيرنبير



ويليام س. هارت من
أوائل نجوم الويسترن

فيلم "عشرون ألف فرسخ تحت الماء" من إخراج ميلييس



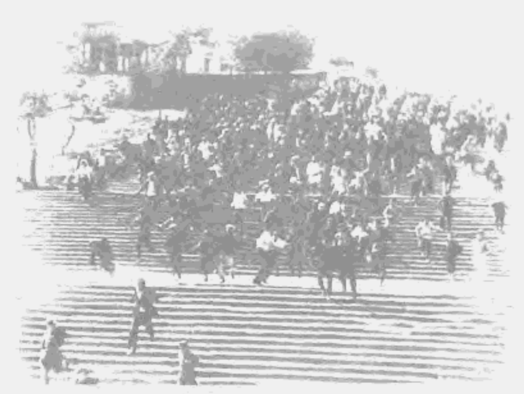
فيلم "الضحكة الأخيرة" من إخراج مورناو

فيلم "عناقيد الغضب" من إخراج جون ف



فيلم "مصاص الدماء" للمخرج كارل تيودور دريير

فيلم "مقصورة الدكتور كاليجاري" وذروة التعبيرية الألما



مشهد سلالم الأوديسا من فيلم "المدرعة بوتمكين"

فيلم "نانوك من الشمال" من إخراج فلاهرتي

"الفنانون المتحدون" فيربانكس، بيكفورد، شابلن، وجريفيث

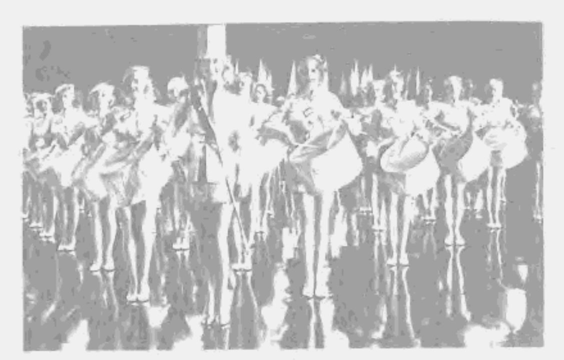


فيلم "خروج العمال من المصنع" للوميير



تجارب ماريه فى التصوير السينماتوغرافى

فيلم "مغنى الجاز" أول الأفلام الناطقة



جوان بلونديل بطلة الاستعراض الشهير الذى صممه باسبى بيركلى فى فيلم "الباحثون عن الذهب فى عام ١٩٣٧"

جون جيلبيرت و جريتا جاربو فى مشهد الفندق من فيلم "الملكة كريستينا"



بيتر لورى فى دور سفاح الأطفال فى فيلم فريتز لانج "إم"

إلزا لانكستر وبوريس كارلوف فى فيلم "عروس فرانكشتاين"

السينما السوفيتية الصامتة
ونظرية المونتاج (١٩١٧ ـ ١٩٣١)

سينما ما قبل الثورة

قبل الثورة البولشفية (الشيوعية) فى أكتوبر ١٩١٧ ، كانت صناعة السينما فى روسيا تنتمى فى جوهرها الى أوربا ، فقد قام وكلاء الأخوين لوميير ، وباتيه ، وجومون وغيرهم ، بتأسيس فروع للتوزيع فى المدن الروسية الكبرى عند نهاية القرن التاسع عشر ، ولم يتأسس أول استوديو سينمائى روسى حتى عام ١٩٠٨ ، لذلك كان ثمانون فى المائة من الأفلام التى تعرض فى روسيا بين ١٨٩٨ واندلاع الحرب العالمية الأولى افلاما مستوردة ، ليهبط هذا الرقم بين عامى ١٩١٤ و ١٩١٦ الى ٢٠٪ ، وذلك لأن عدد الشركات المحلية التى تنتج الأفلام قد زاد من ثمانى عشرة شركة الى سبع وأربعين شركة ، بسبب غياب المنافسة الخارجية فى زمن الحرب ، لكن معظم هذه الشركات كانت تقوم على رأسمال هزيل . وبحلول منتصف عام ١٩١٧ ، لم يتبق الا ثلاث شركات كبرى فى كل انحاء روسيا (وهى شركات ايرموليف ، كانجو لكوف ، وباتيه) ، وكان تسعون فى المائة من عملية صناعة الأفلام مركزا فى المدن الكبرى مثل موسكو وبتروجراد (ظلت المدينة تحمل اسما المانيا هو « سانت بترسبورج » ، حتى دخلت روسيا الحرب ضد المانيا عام ١٩١٤ ليصبح اسمها « بتروجراد » ، كما اعاد البولشفيون تسميتها فى عام ١٩٢٤ الى « لينينجراد ») ، كما كانت كل المعدات التقنية والأفلام الخام يتم استيرادها من المانيا وفرنسا .

كانت صناعة السينما فى روسيا صغيرة ، لأن السينما لم تكن قد أصبحت بعد فنا شعبيا كما كانت فى الغرب ، فعلى سبيل المثال

كانت الطبقة العاملة الروسية ـ على عكس قرينتها فى ألمانيا ـ تعانى من الفقر الشديد ، حتى انه لم يكن فى استطاعتها الذهاب الى دور العرض لتشاهد الأفلام ، كما أن الطبقات الحاكمة بنزعتها المغالية فى الرجعية لم تكن تعير هذا الامر اى اهتمام ، ومع ذلك فقد أنتجت السينما الروسية فى فترة ما قبل الثورة بعض الأفلام المهمة ، ففى عام ١٩١٣ قام الشاعر « ذو النزعة المستقبلية » فلاديمير ماياكوفسكى (١٨٩٣ ـ ١٩٣٠) ، وبعض رفاقه ، بصياغة بيان طليعى على فيلم بعنوان « الدراما فى الكباريه المستقبلى رقم ١٣ » ، كما قام المخرج المسرحى الكبير فسيفولود مايرهولد (١٨٧٤ ـ ١٩٤٠) ، بين عامى ١٩١٥ و ١٩١٦ ، باقتباس عملين أدبيين شهيرين واعدادهما للسينما ، هما رواية أوسكار وايلد « صورة دوريان جراى » (١٩١٥) ورواية ستانسلاف برزيبزفسكى « الرجل القوى » (١٩١٧) ، حيث اظهر مايرهولد فى الفيلمين احساسا سينمائيا بمفهوم الميزانسين ، لكن اكثر افلام هذه الفترة اهمية هو فيلم « الأب سيرجيوس » (١٩١٨) عن رواية ليف تولستوى ومن اخراج ياكوف بروتازانوف ، وهو الفيلم الذى تفوق فيه التمثيل والتصوير والبناء السردى على كل ما سبقه من أفلام ، وكانت معظم افلام هذه الفترة أفلاما متواضعة تدور فى عالم الميلودراما التاريخية وافلام الرعب وافلام الكوميديا الهزلية .

وعندما دخلت روسيا الحرب فى عام ١٩١٤ ، توقف استيراد الأفلام الأجنبية ، وحاولت الحكومة القيصرية تنشيط الانتاج المحلى خاصة فى مجال الأفلام التسجيلية والتعليمية ، فقامت بتأسيس « الادارة العسكرية للسينما تحت اسم لجنة سكوبيليف (الذى كان رئيس هذه الادارة التى أنشئت أصلا لمساعدة المحاربين القدماء فى الحرب الروسية اليابانية) ، وقد حصلت هذه اللجنة على حق تصوير الأفلام على جبهة الحرب ؛ وعلى حين ظلت معظم شركات الانتاج تقدم افلاما تجارية تتسم بنزعة التسلية الهروبية ، فان لجنة سكوبيليف قد حاولت تشجيع انتاج الأفلام التسجيلية الدعائية ، فى محاولة لايقاف حالة السخط المتزايد ضد نظام القيصر ، لكن مثل هذا الجهد لم يكن ممكنا له أن ينجح ، لأن الأحوال الاجتماعية فى روسيا قد ساءت خلال العام الثانى من الحرب ، الى الدرجة التى بدا فيها أن الثورة باتت وشيكة ، وخاصة أن قوات الجيش قد عانت من هزائم ثقيلة ، بسبب سوء التغذية وقلة المعدات ، وسادت حالة من نقص الطعام والوقود فى كل مكان ، وشعر الشعب كله أنه قد أصبح فى حالة يرثى لها .

جذور السينما السوفيتية

فى مارس ١٩١٧ تمت الاطاحة بنظام القيصر لتصل الى السلطة حكومة برلمانية مؤقتة ، تحت رئاسة اليكسندر كيرينيسكى (١٨٨١ ـ

١٩٧٠) ، الذى اتخذ قرارا لا يتسم بالحكمة باستمرار روسيا فى الحرب ، قامت حكومة كيرينيسكى على الفور **بالغاء الرقابة** على الأفلام ، واعادة تنظيم لجنة سكوبيليف ، هذه المرة لانتاج **افلام دعائية ضد نظام القيصر** ، لكن الادارة الجديدة لم تنجح الا فى صنع فيلمين ، هما « **القيصر نيكولاس الثانى** » ، و « **الماضى لن يموت** » ، وذلك لأن الحكومة المؤقتة قد تمت الاطاحة بها بدورها على يد البلاشفة ، بزعامة **فلاديمير ايليتش لينين** (١٨٧٠ ـ ١٩٢٤) ، خلال ثورة أكتوبر ١٩١٧ ، ليعقب ذلك تأسيس حكومة السوفيت فى بتروجراد ، وتندلع الحرب الأهلية خلال ثلاث سنوات قاسية بين « الحمر » (المناصرين للشيوعية) ، و « البيض » (المعادين للشيوعية) ، وأنصارهما فى الجيش الروسى ، وتستطيع قوات الحلفاء فى الحرب العالمية الأولى أن تغزو روسيا ، ويتم فرض مقاطعة اقتصادية صارمة عليها ، لينهار الاقتصاد تماما وتسود حالة من المجاعة . (فى الفيلم الذى أخرجه وارين بيتى « الحمر » (١٩٨١) ـ وبصرف النظر عن قيمته السينمائية المتواضعة ـ فانه يمكن لنا أن نرى صورة دقيقة لهذه الأحداث ، والتى تعتمد على حياة **جون** ريد (١٨٨٧ ـ ١٩٢٠) الصحفى الأمريكى الثورى الذى اشترك فى ثورة أكتوبر ، وكتب عنها كتابه « **عشرة ايام هزت العالم** » (١٩١٩) ، الذى اعتمد عليه **ايزنشتين** فى صنع فيلمه « **اكتوبر** » (١٩٢٨) ، كما قام **سيرجى بوندراتشوك** بصنع فيلمين ملحميين عن نفس الكتاب ، هما « **النواقيس الحمراء : المكسيك بين النيران** » (١٩٨٢) و « **النواقيس الحمراء : لقد رأيت ميلاد العالم الجديد** » (١٩٨٣) ، وهما من الانتاج المشترك مع المكسيك وايطاليا ، لكنهما لم يحصلا على ترحيب نقدى خارج الاتحاد السوفيتى) .

وفى وسط هذه الحالة من الفوضى ، نظر البلاشفة الى السينما كأداة لاعادة توحيد تلك الأمة الممزقة ، فقد كان الحزب الشيوعى يضم مئتى ألف عضو من المفترض فيهم أن يستطيعوا قيادة شعب من ١٦٠ مليونا ، أغلبهم من الأميين الذين ينتشرون عبر أكبر مساحة فى العالم يضمها وطن واحد ، يتحدثون بما يزيد على مائة لغة مختلفة ، لهذا فان البلاشفة كان أمامهم مهمة عاجلة لتحويل **السينما لأن تكون الوسيط الأكثر ملاءمة لتعزيز التواصل والتماسك بين تلك الكتلة الهائلة من البشر** ، فالسينما على أية حال تستخدم لغة واحدة ـ لا تحتاج لفهمها لتعليم خاص ـ كما أنه يمكنها من خلال التوزيع الهائل أن تقوم بتوصيل نفس الأفكار الى الملايين من الناس فى نفس اللحظة ، وكما **اعلن لينين بنفسه فى تقييمه لهذه الحالة فان « السينما بالنسبة لنا هى أهم الفنون على الاطلاق »** .

ولسوء الحظ ، فقد كان اغلب المنتجين والفنيين الذين ينتمون الى السينما التجارية فيما قبل الثورة من الرأسماليين المعادين للحكومة البلشفية (والعكس صحيح بالطبع) ، لهذا هاجر هؤلاء الى اوربا ، واخذوا معهم معداتهم ومخزونهم من الفيلم الخام ، كما قاموا بتدمير الاستوديوهات التى خلفوها وراءهم . ولم يكن ممكنا استيراد معدات جديدة او افلام خام الى روسيا ، بسبب المقاطعة الأجنبية ، ومع ذلك فان الحكومة السوفيتية حاولت مواجهة هذه العوائق ، فقامت بالغاء لجنة سكوبيليف لتنشىء « **لجنة السينما** » ، كقسم خاص داخل وزارة التعليم، وهى الوزارة التى كان يتولاها الكاتب المسرحي والناقد الأدبى **اناتولى لوناتشارسكى** (١٨٧٥ - ١٩٣٣) . وفى اغسطس ١٩١٩ ، تم **تأميم صناعة السينما السوفيتية** ، لتخضع لنشاطات « لجنة السينما » التى كانت ترأسها زوجة لينين : **ناديجدا كروبسكايا** (١٨٦٩ - ١٩٣٩) ، لتقوم اللجنة بانشاء **مدرسة للسينما فى موسكو** لتدريب الممثلين والفنيين للعمل فى السينما (وبعد فترة وجيزة تم انشاء مدرسة أخرى فى بتروجراد) ، ولقد كانت تلك هى **المدرسة الأولى من نوعها فى العالم** ، ومازال حتى اليوم من بين أكثر هذه المدارس احتراما . كانت مهمة المدرسة فى البداية هى تدريب الأفراد على انتاج **الافلام التحريضية** ، **على شكل جرائد سينمائية** ، تستخدم من أجل الدعاية لمبادىء الحزب ، ومنذ عام ١٩١٨ كانت هذه الجرائد السينمائية يتم عرضها فى جميع انحاء روسيا ، من خلال **قطارات وسفن مهمتها الوحيدة هى تصدير الثورة** من المراكز الحضارية الى الأقاليم ، وهى مهمة هائلة فى بلد يضم سدس مساحة العالم ونسبة كبيرة من البشر ذوى الجذور القومية والثقافية المتباينة (من الأمور الغريبة أن هذا النشاط الثورى كان يتم تمويله بعد عام ١٩٢٢ من العائدات التجارية لعرض الأفلام الأمريكية ، التى كان يتم استيرادها خصيصا لهذا الغرض ، بأوامر من لوناتشارسكى ولينين . وفى الحقيقة ففى الفترة بين ١٩١٨ و ١٩٣١ تم عرض ١٧٠٠ فيلم أمريكى والمانى وفرنسى فى الاتحاد السوفيتى ، بالمقارنة مع حوالى ٧٠٠ فيلم من الانتاج المحلى) .

ولم يكن غريبا فى ظل هذا النقص الحاد فى الفيلم الخام ، والظروف المضطربة للدولة السوفيتية الجديدة ، أن تكون كل الأفلام التى تم انتاجها خلال سنوات الحرب الأهلية (١٩١٨ - ١٩٢١) هى جرائد سينمائية دعائية . لهذا ، فان السينما السوفيتية كانت منذ لحظة ميلادها سينما تسجيلية دعائية ، وكان أول فنانيها المهمين هو **دزيجا فيرتوف** ، الذى كان **أول فنان وصاحب نظرية سينمائية للفيلم التسجيلى فى العالم كله** .

دزيجا فيرتوف و (السينما ـ العين)

ولد دزيجا فيرتوف فى بياليستوك فى بولندا ، التى كانت جزءا من الامبراطورية الروسية ، (وكان اسمه الأصلى دينيس كاوفمان ، لكنه اختار لنفسه اسم الشهرة حوالى عام ١٩١٥ والذى يعنى باللغتين الاوكرانية والروسية « صوت الكاميرا السينمائية التى تدار باليد » ومن الجدير بالذكر ان لفيرتوف شقيقين لهما مكان مهم فى تاريخ السينما ، الأول هو **بوريس كاوفمان** (١٩٠٧ ـ ١٩٨٠) ، الذى كان من أعظم المصورين فى العالم بالفيلم الخام من الأبيض والأسود ، وقد عمل مع **جان فيجو** فى فرنسا ، أما فى امريكا • فقد قام بتصوير أفلام عديدة **لايليا كازان** ـ ليفوز بجائزة الأوسكار عن تصويره لفيلم « **على رصيف الميناء** » (١٩٥٤) ـ **وسيدنى لوميت** وآخرين • اما الشقيق الثانى فهو **ميخائيل كاوفمان** (ولد عام ١٨٩٧) الذى بدأ مصورا لأفلام فيرتوف ليقوم بعدها باخراج بعض الأفلام التسجيلية •

استطاع دزيجا فيرتوف (١٨٩٦ ـ ١٩٥٤) أن يصبح المحرر المسئول عن **الجريدة السينمائية** التى تصدرها لجنة السينما منذ عام ١٩١٨، حيث كان المصورون يطوفون بانحاء البلاد ليسجلوا انتصارات الجيش الأحمر فى الحرب الأهلية ، ونشاطات الحكومة الشيوعية الجديدة ، وكانت اللقطات المصورة يتم تجميعها فى موسكو ، ليقوم فيرتوف ومساعدوه بتوليفها فى جرائد سينمائية . وفى البداية كان فيرتوف قائما بتجميع هذه المادة المصورة بطريقة تقليدية ، لكنه بدأ تدريجيا فى **تجريب طرائق تعبيرية جديدة** فى التوليف ، وبحلول عام ١٩٢١ كان قد أتم ثلاثة أفلام تسجيلية طويلة ، قام بتوليفها من لقطات الجرائد السينمائية الأسبوعية ـ وهذه الأفلام هى « **ذكرى الثورة** » (١٩١٩) ، و « **واقعة ساريتسين** » (١٩٢٠) ، وفيلمه ذو الثلاثة عشر جزءا « **تاريخ الحرب الأهلية** » (١٩٢١) • وفى هذه الأفلام جميعا قام فيرتوف بتجريب استخدام **لقطات قصيرة جدا قد تصل الى كادر واحد او كادرين** ، بالاضافة الى استخدام **التلوين اليدوى ، وعناوين فرعية موحية** ، استعارها من شعارات ثورية ويراها المتفرجون بحروف كبيرة وكأنها هتافات صارخة ، بالاضافة الى محاولة فيرتوف **اعادة بناء الأحداث التسجيلية بشكل درامى** •

كانت الفترة التى جاءت فى اعقاب الثورة واحدة من أكثر الفترات توهجا فى الابداع الفنى، ولأن أفلام فيرتوف الأولى كانت مؤيدة للسوفيت

على نحو قوى ، فقد تم تشجيع تجاربه برعاية « لجنة السينما » ، ليبدأ فى أن يجمع حوله مجموعة صغيرة من شباب التسجيليين المؤمنين بالثورة ، والذين اطلقوا على انفسهم **مجموعة « السينما ـ العين »** . قامت هذه المجموعة باصدار سلسلة من البيانات الثورية فى بداية العشرينيات ، تستنكر السينما الروائية التقليدية وتصفها بالعجز ، وتطالب بأن تحل مكانها **سينما جديدة تقوم على « اعادة تشكيل المادة التسجيلية التى تقوم الكاميرا بتسجيلها »** كما قال فيرتوف . ان التعبيرات ذات الدلالة هنا هى « قدرة الكاميرا على التسجيل » و « التشكيل » حيث ان فيرتوف ورفاقه كانوا يؤمنون بالقدرة المطلقة للسينما على **نسخ الواقع** كما هو موجود بالفعل ، لكنهم كانوا يؤمنون أيضا بضرورة **توليف واعادة تشكيل هذا الواقع ، لخلق واقع فنى** قادر على التعبير والاقناع ، ان هذه المعتقدات ـ التى اطلق عليها فيرتوف « السينما العين » ـ قد أسهمت كثيرا فى جماليات **المونتاج** التى سوف تسود فى السينما السوفييتية الصامتة بعد عام ١٩٢٤ ، لكنها ايضا استطاعت أن تتجسد فى أفلام تسجيلية مهمة .

وفى عام ١٩٢٢ ، أصدر لينين تعليمات بضرورة أن تكون هناك نسبة بين انتاج الأفلام التسجيلية وأفلام التسلية ، وعلى الرغم من أن هذه النسبة لم يتم تحديدها أبدا ، الا أن فيرتوف كان يصر دائما على أن تكون الأفلام التسجيلية اربعة أضعاف الأفلام الروائية . وبعد فترة قصيرة بدأ فى اصدار **سلسلة** جديدة من الجرائد السينمائية التى تتميز ببراعة فائقة فى التنفيذ ، وتحمل عنوان **« الحقيقة السينمائية »** . كانت الأفلام الثلاثة والعشرون التى أصدرها فيرتوف من هذه السلسلة ، بين ١٩٢٢ و ١٩٢٥ ، تطبيقا عمليا لنظرياته ، حيث استخدم فيها العديد من التقنيات التجريبية ، لكنها لم تحقق البريق الذى تمتعت به سلسلة أفلامه الأولى « السينما العين » ، فعلى حين كانت سلسلة « الحقيقة السينمائية » تعتمد على **اللقطات الأرشيفية** وحدها ، فان سلسلة « السينما العين » كانت قد استخدمت الخدع الفوتوغرافية والتصوير الفوتوغرافى للأشياء متناهية الصغر ، والطبع المزدوج ، والكاميرا الخفية ، حتى ان أحد النقاد أطلق عليها « رؤية ملحمية للوقائع اليومية » . وبين عامى ١٩٢٥ و ١٩٢٩ صنع فيرتوف ثلاثة أفلام تسجيلية طويلة هى « **تقدموا أيها السوفييت** » (١٩٢٦) ، و « **سدس العالم** » (١٩٢٦) ، و « **رقم ١١** » (١٩٢٨) ، **لكن اهم أعماله السينمائية التى تعتبر بحثا عمليا فى تقنيات « السينما العين » كان فيلم « الرجل والكاميرا السينمائية » (١٩٢٩)** .

يستخدم هذا الفيلم كل أدوات التوليف والتصوير المعروفة فى السينما الصامتة ، لخلق صورة عن « الحياة كما يحياها الناس » ، فى يوم عادى فى موسكو من الفجر الى الشفق ، ولكن فيلم « الرجل والكاميرا السينمائية » يدور عن السينما ذاتها ، اكثر من تناوله للحياة فى موسكو . لأنه يبدو كما لو كان فى حالة بحث دائم عن الكشف عن عملية صناعة الفيلم ذاتها . ففى الفيلم تتكرر لقطات للمصور السينمائى وهو يقوم بتصوير الفيلم ، ولزوجة فيرتوف المونتيرة اليزافيتا سفيلوفا وهى تقوم بتوليفه ، بالاضافة للقطات لجمهور وكأنه يشاهد الفيلم ذاته . وهكذا فان الفيلم لا يتبنى وجهة نظر واحدة نرى من خلالها اللقطات (فالفيلم لا يكتفى بأن يعرض لنا ما يراه المصور أو المخرج من خلال عدسة الكاميرا، ولكنه ينتقل فجأة لكى يجعلنا نرى هذا المصور وهو يقوم بالتصوير) ، وبذلك فان الفيلم يستعرض قدرة الكاميرا على التلاعب بالواقع ، واعادة تشكيله ، فى تقنيات سينمائية لا تتوقف عن استبدال بعضها بالبعض، مثل التغيرات فى سرعة التصوير ، والمزج ، والشاشة المنقسمة ، واستخدام العدسات المنشورية (التى تعطى صورا عديدة للواقع كأننا نراه من خلال مرايا متعددة) ، والتحريك ، وتصوير الأشياء الدقيقة ، والمونتاج شديد التعقيد والبراعة . لقد تحول فيرتوف فى فيلم « الرجل والكاميرا السينمائية » من كونه سينمائيا تسجيليا ، ليصبح شاعرا سينمائيا قادرا على ابداع نوع من الأفلام ، يمكن أن نسميه « ما بعد السينما » أو كأن السينما تتأمل ذاتها . لذلك فان فيرتوف استطاع استباق أعمال الموجة الفرنسية الجديدة (وهو الأمر الذى سوف نتناوله فى الفصل الثالث عشر) . وكما قال عنه الناقد ديفيد بوردويل ، فان « فيرتوف استطاع أن يرتقى الى قمة من قدرة السينما على تأمل ذاتها ، قبل فترة طويلة من قيام نقاد « كراسات السينما » الماركسيين ، بالدعوة الى سينما تعلن عن مصادرها خلال عملية الانتاج والاستهلاك » ، (أو بكلمات أخرى الدعوة الى سينما لا تحاول خداع المشاهد بايهامه بواقع سينمائى زائف ، لكنها تحاول أن تكشف له دائما عن حيلها التقنية ، ليشعر دائما أنه أمام أدوات سينمائية لتصوير الواقع) .

وعلى عكس معظم فنانى السينما الجادين والمعاصرين له ، فقد كان فيرتوف يرحب بقدوم عصر السينما الناطقة ، لأنه كان يرى فى اضافة الصوت أداة لتعزيز « السينما ــ العين » بواسطة « الراديو ــ الأذن » ، لذلك استمر فى صناعة الأفلام حتى الأربعينيات التى كان من بينها « الحماس : سيمفونية دون باسان » (١٩٣١) ، و « ثلاث أغنيات عن

لينين » (١٩٣٤) . وعلى الرغم من أن تأثيره العالمى خلال الثلاثينيات - سواء على السينما التسجيلية التقليدية والطليعية معا - كان قويا ، فان تحول فيرتوف فى نهاية العشرينيات من الأفلام التسجيلية القصيرة (التى كان يتم عرضها للجمهور العادى فى الاتحاد السوفيتى مع أفلام التسلية الروائية) الى الأفلام التسجيلية الطويلة (التى لم يكن يراها المتفرجون العاديون) ، كان هذا التحول سببا فى أن تلتصق به السمعة بأنه سينمائى يحتاج دائما الى من يقوم بالانفاق على أفلامه ، لأن هذه الأفلام لم تكن تستطيع أبدا أن تغطى تكاليفها . لذلك **نظر المسئولون الى أفلام فيرتوف على أنها تستنفد الكثير من أموال الحكومة ، وهو ما كان سببا فى نفور ستالين منه خلال الثلاثينيات ، ليصبح فيرتوف متهما بارتكاب خطايا الوقوع فى « النزعة الشكلية »** ، وهى الخطيئة التى كان يراها رجال الحزب على أنها خطأ لا يغتفر ، يقع فى مأزق الاعلاء من الشكل الجمالى على حساب المضمون الأيديولوجى ، ومع ذلك فان **فيرتوف أصبح خلال الستينيات والسبعينيات نبيا لحركة « سينما الحقيقة »** (وهو المصطلح المقتبس عن « الحقيقة السينمائية » عند فيرتوف) ، **وأبا للسينما اللاروائية الجديدة** . ولم يكن غريبا أن يقوم **جان - لوك جودار** ، مخرج **الموجة الجديدة الفرنسية** ، ورفاقه السياسيون ، بتأسيس « **جماعة دزيجا فيرتوف السينمائية** » التى قامت بانتاج العديد من الأفلام التسجيلية ، التى تستلهم أفلام فيرتوف ، بين عامى (١٩٦٨ و ١٩٧٣) . لكن الأكثر أهمية هو أن ما يبدو لنا واضحا اليوم بأن فيرتوف قد ساهم مساهمة فعالة فى تأسيس السينما السوفيتية الصامتة ، وهو الدور الذى يجعله جديرا بمكانه ومكانته فى تاريخ السينما .

ليف كوليشوف وورشة كوليشوف

كان ليف كوليشوف (١٨٩٩ - ١٩٧٠) واحدا من أهم الشخصيات التى شاركت فى تأسيس صناعة السينما السوفيتية ، لأنه كان من المخرجين القليلين الذين بدأوا حياتهم الفنية قبل الثورة ، واستمروا فى العمل فى روسيا بعد عام ١٩١٧ . دخل كوليشوف عالم السينما كمصمم للديكور فى أفلام للمخرج **الجينى باور** (١٨٦٥ - ١٩١٧) ولم يكن عمر كوليشوف قد تجاوز السابعة عشرة ، كما أتيحت له الفرصة لاستكمال اخراج آخر أفلام باور الروائية « **بعد السعادة** » (١٩١٧) ، عندما أصيب المخرج اصابة قاتلة أثناء تصوير احدى اللقطات . كما انضم كوليشوف خلال الحرب الأهلية **كمصور** سينمائى لفريق العمل الذى كان يطوف

فى أنحاء روسيا لتصوير الأفلام الدعائية ، كما كان عضوا نشطا فى تأسيس « المؤسسة السينمائية » الحكومية عام ١٩١٩ . كان كوليشوف ـ مثل فيرتوف ـ مهتما بنظرية السينما بقدر اهتمامه بممارستها ، لذلك قام بنشر مقالاته الأولى عن هذا الموضوع عام ١٩١٧ فى صحيفة سينمائية متخصصة ، لكن رؤساءه فى مدرسة الفيلم لم تكن لديهم الثقة الكاملة فى قدرات شاب متحمس فى الحادية والعشرين من عمره ، لكى يعمل فى محيط شديد التقليدية والصرامة ، لذلك فانهم قد سمحوا له بادارة مجموعة دراسية صغيرة خارج النظام الرسمى للمؤسسة التعليمية ، وكانت تلك هى « ورشة كوليشوف » ، التى جذبت اليها اكثر الطلبة الشباب ثورية وابتكارا فى مدرسة السينما ، وقد كان بينهم سرجى ايزنشتين ، وبودفكين . وهى الورشة التى وجهت كل اهتمامها فى تجريب طرائق التوليف .

وبسبب النقص الحاد فى الفيلم الخام والمعدات ، الذى عانى منه الاتحاد السوفيتى فى أعقاب الثورة ، فان الورشة بدأت تجاربها بانتاج « أفلام بدون سليولويد » ، حيث كان كوليشوف وطلبته يكتبون السيناريوهات ويقومون باخراجها وتمثيلها ، أو بالأحرى تمثيل تصويرها ، كما لو انه كانت هناك كاميرا حقيقية ، ثم يقومون ـ على الورق ـ بتجميع هذه « اللقطات » فى « أفلام » . (بكلمات أخرى ، لقد كان تصوير هذه اللقطات وتوليفها لا يتم فى الواقع الفعلى ، وانما من خلال تخيل أعضاء الورشة لها ، لذلك يمكن اعتبارها مشروعات أفلام مكتوبة على الورق فقط) . ومع ذلك فقد استطاع كوليشوف فى وقت وجيز أن يبدأ مشروعا جديدا ، ونموذجا فريدا فى التجريب ، من خلال أكثر الأفلام تعقيدا فى البناء خلال تلك الفترة ، وهو فيلم « التعصب » (١٩١٦) لجريفيث .

كان فيلم « التعصب » قد تم استيراده فى روسيا ـ فى نفس عام عرضه بأمريكا ـ لأغراض تجارية ، لكن أصحاب دور العرض رفضوه بدعوى أنه غير مفهوم وغير ملائم للعرض للجماهير . (كان صاحب الشركة المستوردة للفيلم فى روسيا هو جاك روبير سيبيراريو ، الذى قام بعد الثورة بعرض خدماته على « لجنة السينما » ـ كوكيل لاستيراد الفيلم الخام والمعدات السينمائية المطلوبة ـ واستطاع بين عامى ١٩١٨ و ١٩٢١ أن يجمع مليون دولار من الودائع الروسية الموجودة منذ فترة ما قبل الحرب فى مصارف مدينة نيويورك ، ونجح بالفعل فى اختلاسها بوثائق

مزورة . لكن الحكومة الســـوفيتية استغنت عن خدماته فى عام ١٩٢١ بسبب عدم اعتراف الولايات المتحدة بها ، ليهرب سيبراريو بأمواله الى اوربا . ولقد تحولت هذه الوقائع الى فيلم كوميـــدى تليفزيونى عام ١٩٧٨ من انتاج « بى . بى . سى » ، تحت اسم « **شكرا ايها الرفاق** » من اخراج جيم هوكنز) .

وهكذا ، فان فيلم « التعصب » ظل على الرف الى ما بعد الثورة ، لينظم البلاشفة عرضه الاول فى بتروجراد (نوفمبر ١٩١٨) ، وموسكو (مايو ١٩١٩) ، وذلك لأنهم وجدوا فى الفيلم عناصر ثورية « تحريضية » قوية . لقد تاثر لينين بما رآه فى القصة المعاصرة داخل الفيلم ، حيث فيه على انه تعاطف مع البروليتاريا ، وأصدر أوامره بضرورة عرضه فى جميع انحاء الاتحاد السوفيتى ، ليستمر عرضه بالفعل عشر سنوات متصلة . ومن أجل تحقيق ذلك تم تجميع كل قصاصات الفيلم الخام المتاحة من اجل طبع نسخ من فيلم « التعصب » ، كما أن هناك بعض الأقاويل حول ان لينين قد قام بالفعل بالاتصال بجريفيث ليعرض عليــه الاشراف على صناعة الفيلم السوفيتية ، وفيما يبدو ان دافع جريفيث لصرف النظر عن هذا العرض هو انــه تزامن مع افتتــاحه لاستوديوهــاته الجديــدة فى مامارونيك . على اية حال فان فيلم « التعصب » **قد أصبح يمثل اول نجاح فى صناعة وتجارة السينما السوفيتية على المستوى الجماهيرى والسياسى والجمالى** . وكما كتب جاى ليـدا فى كتابه الضـخم عن تاريـخ السينما الروسية والسوفيتية : « نحن نعرف على وجه اليقين ، أن فيلم « التعصب » قد حقق نجاحا جماهيريا ، كما نعرف بنفس القدر من اليقين أنه حقق تاثيرا جماليا وفنيا هائلا على كل السينمائيين السوفيت الشبان ، ويمكن القول انه **ليس هناك فيلم سوفيتى واحد ذو اهمية تم صنعه فى السنوات العشر التالية على عرض « التعصب » يخلو من التاثر بهذا الفيلم** » .

لقد كان هذا التاثر من القوة والعمق والانتشـــار ، داخل مجموعة « ورشـــة كوليشوف » ، الى الدرجـة التى كانت فيها نسـخ من فيلم « التعصب » (وأيضا من فيلم « مولد أمة » بعد رفع الحظر الاقتصادى على الاتحـاد السوفيتى فى عـام ١٩٢٠) ، كان يتم عرضـها دون توقف . وتذهب بعض الأقوال الى أن ذلك أدى فى النهاية الى الحد الذى تمزقت فيه شرائط الفيلم . **لقد استغرق كوليشوف وطلبته شهورا عديدة ، فى الدراسة الدقيقة للطريقة التى قام فيها جريفيث ببناء فيلمه ، من خلال سرد روائى شديد التعقيد ، من خلال الآلاف من اللقطـات المنفصـــلة** . وفى النهاية شعر أعضاء ورشة كوليشوف بأنهم قد استوعبوا قواعد هذا

النوع من التوليف ، ليقوموا فى خطوة أكثر تقدما **باعادة تركيب المشاهد بمئات من الطرائق المختلفة لتجميع لقطات الفيلم ، لتجريب الطرائق التى** يتخلق بها المعنى من خلال ترتيب اللقطات ، ولأن مخزون الفيلم الخام فى الاتحاد السوفيتى قد أصبح متاحا من جديد ـ وان يكن على نحو نادر ـ بين عامى ١٩٢٢ و ١٩٢٣ ، كنتيجة للاتفاقية التجارية السوفيتية الألمانية، ولنجاح السياسة الاقتصادية الجديدة (نيب) التى طبقها لينين ، فان الفرصة قد باتت متاحة أمام كوليشوف لتطبيق نظرياته فى تحليل البناء السينمائى ، ليصل الى آفاق أبعد مما ذهب اليه أى فنان سينمائى قبله ٠ وعلى الرغم من أن الأسلوب الذى اتبعه كوليشوف فى تجاربه الأولى فرضته ظروف ندرة الفيلم الخام ، فان هدفه النهائى كان اكتشاف القواعد العامة التى يقوم من خلالها الفيلم بتوصيل المعنى الى المتفرج ، أو بكلمات أخرى اكتشاف الطريقة التى يقوم فيها الفيلم ـ باستخدام مصطلحات السيميوطيقا ـ بدور الدالة التى تشير الى المدلول ٠ وفى تجربته الشهيرة التى **سجلها بودفكين فى كتابه « تكنيك الفيلم والتمثيل السينمائى »** ، قام كوليشوف باستخدام **لقطة لوجه لا يحمل تعبيرا** (كانت فى الحقيقة لقطة تصور ممثلا مسرحيا شهيرا ، هو ايفان موجو كين ، الذى هاجر الى باريس بعد الثورة) ، ومن خلال **توليف هذه اللقطة بثلاث طرائق مختلفة** ، استطاع أن يحقق انطباعا مختلفا **يجعل الوجه يحمل تعبيرا معينا** ، ففى المرة الأولى قام بتوليف هذه اللقطة مع لقطة أخرى لطبق ملىء بالحساء الساخن ، وفى الطريقة الثانية يتم توليفها مع لقطة لجثمان امرأة فى تابوتها ، أما التوليف فى الطريقة الثالثة فيتم مع لقطة تصور طفلة صغيرة تلعب بدميتها ، وعندما قام كوليشوف بعرض تلك الشرائط على نوعيات مختلفة من الجمهور ، **شعر المتفرجون بان وجه الممثل فى كل مرة** كان يعطى الاحساس الدقيق الملائم مع مايراه ٠ وفى الملاحظات التى كتبها بودفكين عن تلك التجربة فان « الجمهور قد تأثر بشدة بقدرة الممثل على التمثيل ، سواء فى اشتهائه للحساء ، أو لحزنه العميق على المرأة الميتة ، أو ابتسامته السعيدة لتأمله الطفلة فى لهوها ، لكننا نعلم بالطبع أن الوجه كان هو نفس الوجه فى كل المرات » ٠ وهكذا توصل كوليشوف الى ما يعرف اليوم بما يسمى « **مؤثرات كوليشوف** » (والتى استخدمها بودفكين فيما بعد فى فيلم « الأم ») ، والتى يمكن تلخيصها فى أن **اللقطة السينمائية تحتوى على قيمتين منفصلتين : الأولى كصورة للشىء الحقيقى الذى تلتقطه من الواقع ، والثانية هى القيمة التى تكتسبها فى علاقتها مع لقطات أخرى** ٠

فى تجربة أخرى قام كوليشوف بتوليف لقطة لممثل وهو يبتسم ، ثم لقطة قريبة لمسدس ، ثم لقطة أخرى لنفس الممثل وقد اعتراه الفزع ، وعند عرض هذا التوليف على الجمهور فسر المتفرجون التتابع على أنه يصور شخصية جبانة ، لكن كوليشوف قام بتوليف عكسى للقطتين اللتين يظهر فيهما الممثل ، فكان انطباع الجمهور أن التتابع يصور شخصا شجاعا ، وهكذا توصل كوليشوف الى أن القيمة الثانية المتضمنة فى اللقطة ــ التى يطلق عليها « مؤثر كوليشوف » ــ هى التى تكتسبها اللقطة فى تجاورها مع لقطات أخرى ، وأن هذه القيمة شديدة الأهمية ــ بالمقارنة مع القيمة الأولى ــ فى خلق العديد من المعانى والدلالات • لقد **استنتج ان المعنى فى السينما هو وظيفة يحققها شريط السليولويد ، وليس الواقع الموجود فى اللقطات ، وان هذا المعنى يتخلق من خلال تتابع اجزاء هذا الشريط** ، وبالطبع فان جريفيث كان قد مارس هذه القاعدة على نحو فطرى فى كل أفلامه المهمة ، لكن **كوليشوف كان اول من منحها هذا الوضوح النظرى** ، والتأكيد على أنها القاعدة فى خلق المعنى السينمائى •

ذهب كوليشوف فى تجاربه الى مدى أبعد عندما استطاع ان **يخلق « منظرا طبيعيا صناعيا » من خلال « خلق جغرافيا غير حقيقية »** ، وذلك من خلال تجاور لقطات منفصلة تم تصويرها لأماكن مختلفة فى أوقات مختلفة • فى واحد من هذه التتابعات يرى المتفرج لقطة لرجل يتحرك من يمين الكادر الى اليسار ، فى أحد أجزاء موسكو ، ثم لقطة لامرأة تتحرك من يسار الكادر الى اليمين فى جزء آخر من المدينة ، ثم لقطة ثالثة لهما وهما يتصافحان فى جزء ثالث من موسكو ، وفى نهاية هذه اللقطة يشير الرجل الى شىء خارج الكادر ، ليرى المتفرج فى اللقطة الرابعة البيت الأبيض فى مدينة واشنطن ، ثم لقطة خامسة وأخيرة تصور الرجل والمرأة وهما يصعدان درج احدى كنائس موسكو المشهورة • وهكذا استطاع كوليشوف ان يخلق **ايهاما سينمائيا بالوحدة فى الزمان والمكان ، بالقطع بين خمس لقطات منفصلة لخمسة اماكن وازمنة متباينة** • كما استطاع فى تجربة أخرى أن يؤلف جسد امرأة ، باستخدام لقطات منفصلة لأجزاء مختلفة من أجساد العديد من النساء •

ان ما توضحه تجارب كوليشوف تلك هو أن الزمان والمكان الحقيقيين فى السينما تابعان تماما لعملية التوليف ــ « **المونتاج** » ــ كما أطلق عليه السوفيت باستخدام الكلمة الفرنسية التى تعنى « **التجميع** » • وكما يشير **المؤرخ السينمائى زون ليفاكو** ، فان تجارب كوليشوف قد أوضحت أن قوة الترابط بين اللقطات فى المونتاج ليست كامنة فى توليف

الشريط السينمائي نفسه ، ولكنها نتيجة للطريقة التي يتم بها « ادراك » المتفرج لهذا التوليف . لذلك فان **عملية المونتاج تحدث في وعي صانع الفيلم والمتفرج على السواء** . وبالطبع فان جريفيث كان أول من اكتشف التأثير النفسي العميق الذي يمارسه التوليف على المتفرج ، لكن السينمائيين السوفيت هم الذين استخلصوا القواعد النظرية لهذه العملية ، لكن الحقيقة أيضا هو أن نظرية كوليشوف عن المونتاج تجاوزت توليف جريفيث في الطريقة التي وصفها سرجي ايزنشتين حينما كتب : « كانت اللقطات القريبة عند جريفيث قادرة على خلق الجو العام وسمات الشخصية واتاحة تصوير تبادل الحوار بين الشخصيات الرئيسية ، بالاضافة الى تحقيق ايقاع متوتر في مشاهد المطاردات ، لكن جريفيث لم يستطع ان يتجاوز مستوى التصوير المباشر والموضوعي للواقع ، ولم يحاول أبدا ان يستولد معنى جديدا من خلال تجاور اللقطات » . وبكلمات أخرى فان **توليف جريفيث كان في خدمة السرد الروائي** الذي يتوقف عند سطح الواقع ، من أجل تطور الحبكة أو حكاية القصة ، ولم يكن الأسلوب « المجازي » في فيلمه « التعصب » الا نوعا من الاستثناء . لكن **مجموعة كوليشوف استطاعت ان ترى في المونتاج وسيلة رمزية** ومعبرة ، يتم بها تجميع الصور المختلفة لخلق المجاز او الرمز غير المتضمن في الصور ذاتها ، وانطلاقا من هذا المفهوم الأساسي استطاع ايزنشتين وبودفكين ـ اكثر تلاميذ كوليشوف ذكاء ـ ان يواصلوا تاسيس نظرياتهم الخاصة عن المونتاج ، سواء من خلال الكتابة النظرية أو ممارسة صناعة الأفلام ، ولكن ليس قبل ان تقوم « ورشة كوليشوف » بنفسها بترجمة هذه النظريات الى ممارسة فعلية .

ففي عام ١٩٢٣ ، استطاعت الورشة توفير الفيلم الخام والمعدات اللازمة ، للبدء في أول أفلامها الروائية ، الذي كان محاكاة ساخرة للأفلام البوليسية على الطريقة الأمريكية ، وهو الفيلم الذي يحمل اسم « **المغامرات العجيبة للسيد غرب في أرض البلاشفة** » (١٩٢٤) ، **والذي اخرجه كوليشوف** . وبالفعل فان هذا الفيلم يعتبر اشبه بالحقيقة التي وضعت فيها مجموعة الورشة كل اكتشافاتها السينمائية ، لكنه كان أيضا فيلما بارعا ومسليا في عجالته للمفاهيم المغلوطة عند رجل الشارع الأمريكي عن الثورة البلشفية . تحكي قصة الفيلم عن الأمريكي ، رئيس جمعية الشبان المسيحيين ، الذي يتجول في موسكو السوفيتية في رحلة عمل ، متوقعا أن المدينة تحتشد بالمجرمين والأشرار ، وفي مصادفة ساخرة فان عصابة من المنتمين للثورة المضادة تلتقي به ، ليرى السيد غرب فيها كل ما كان يتوقعه من فنون الفزع والرعب ، وعندما يرضخ لابتزازهم ،

ويكون على وشك تقديم مبلغ كبير من المال لهم ، يتم انقاذه على أيدى رجال الشرطة ، الذين يتيحون له ان يرى موسكو البلشفية الحقيقية • وقد حقق الفيلم نجاحا هائلا لدى الجمهور الروسى ، ولكنه أصبح اليوم ذا أهمية متواضعة نسبيا فى تاريخ السينما الكوميدية الصامتة •

قامت مجموعة كوليشوف أيضا بصنع **آخر افلامها الروائية** ، الذى كان من نوع الخيال العلمى المتسم بالغموض والتشويق ، والذى يحمل اسم « **شعاع الموت** » (١٩٢٥) الذى **اخرجه كوليشوف وكتبه بودوفكين** • تميز هذا الفيلم ببراعة تقنية مدهشة ، لكنه يبقى فى النهاية محاولة للتوليف بين مواد عديدة مأخوذة من مسلسلات سينمائية شهيرة ، مثل السلسلة الامريكية « **مخاطر بولين** » ، وسلسلة « **فانتوماس** » الفرنسية • وربما لهذا السبب تعرض الفيلم للهجوم من قيادة الحزب الشيوعى تحت دعوى قلة كفاءته الأيديولوجية •

تفرقت مجموعة كوليشوف فى عام ١٩٢٥ ، على الأرجح كنتيجة لهذا **الهجوم ، وأيضا لأن اعضاءها الرئيسيين أرادوا ان يصنعوا أفلامهم** الخاصة • لكن كوليشوف استطاع فى العام التالى اخراج أكثر أفلامه الروائية شهرة فى الغرب ، وهو « **بقوة القانون** » (١٩٢٦) ، **الذى قام** بتمويله **اتحاد السينما الحكومى** « **سوفكينو** »، الذى تأسس فى عام١٩٢٤ للاشراف على الشئون السينمائية فى كل الاتحاد السوفيتى من خلال التمويل الحكومى • اقتبس كوليشوف فيلمه بالاشتراك مع الناقد فيكتور شكلوفسكى ــ صاحب النزعة الشكلية ــ عن **القصة القصيرة « غير المتوقع » من تاليف جاك لندن** ، واستطاع هذا الفيلم ان يحقق **مزيجا بارعا من قوة العاطفة وهندسية الاسلوب** ، على الرغم من الميزانية الضئيلة التى خصصها له اتحاد السينما ، وتدور معظم أحداث الفيلم فى كوخ صغير بمنطقة نائية خلال الشتاء ، ليحكى قصة شخصين اضطرتهما الظروف الى قتل شخص ثالث لارتكابه جريمة اغتيال صديقين لهما • ليس هناك فى الفيلم اى أثر للتوليف بين خطوط متوازية لأحداث مختلفة ، كما ان الفيلم يكاد الا يغادر هذا المكان المهجور ، ولكن كوليشوف استطاع من خلال المونتاج ان يحقق الاحساس باتساع المكان دراميا ، وهو ما يبدو انه قد ترك أثرا واضحا على أسلوب **كارل دراير فى فيلمه «آلام جان دارك»** (١٩٢٨) • وكما كتب أحد النقاد المعاصرين لكوليشوف ، فان الدقة والاقتصاد فى فيلم « بقوة القانون » قد تحققا من خلال « **صيغة جبرية** رياضية **تبحث عن تحقيق اكبر قدر من التاثير باقل قدر من المجهود** » • وللأسف ، فان الفيلم لم يلق ترحيبا من معظم النقاد الرسميين فى الاتحاد

السوفيتي ، كما أن الأفلام الثلاثة الصامتة التالية لكوليشوف لم تحقق نجاحا ، وكان فيلمه الناطق الوحيد ذو الأهمية من بين أفلامه الناطقة الأخرى هو « **العزاء الكبير** » (١٩٣٣) ، المقتبس بتصرف عن عدة قصص قصيرة للأديب الامريكي **أو · هنري** ، وهو الفيلم الذى يبدو أن كوليشوف قد أراده أن يكون **قصة رمزية عن المأزق الذى يعيشه الفنانون السوفيت** تحت حكم **ستالين** · ومثل فيرتوف ، فان كوليشوف قد واجه اتهامات بارتكاب « **النزعة الشكلية** » فى مؤتمر السينمائيين عام ١٩٣٥ ، **مما اضطره للاعلان عن استنكاره لأعماله الأولى ، وتخليه عن أفكاره حولها** · وقد استمر فى صنع الأفلام حتى عام ١٩٤٤ ، لتتم بعدها مكافأته على الولاء للحزب بتعيينه رئيسا للمؤسسة السينمائية الحكومية ، التى ظل يلقى فيها المحاضرات حتى عام وفاته فى ١٩٧٠ ·

وعلى الرغم من أن كوليشوف قد ساهم فى صنع بعض الأفلام السوفيتية المهمة ، الا ان أهميته الكبرى تنبع من كونه نظريا ، أكثر من كونه ممارسا لصناعة الأفلام · لقد كان فى الحقيقة أول نظرى يحاول تطبيق نظرياته فى تاريخ السينما ، وهو ما يلخصه **بودفكين** بقوله : « **لقد كنا نصنع الأفلام ولكن كوليشوف هو الذى صنع فن السينما** » · (كتب كوليشوف بين عامى ١٩١٧ و ١٩١٩ ثمانية كتب ، وما يزيد على سبعين بحثا فى نظرية وممارسة السينما * ومن الناحية الفنية البحتة كان عالم النفس الأكاديمى **هوجو مونستربرج** هو أول أصحاب النظريات السينمائية فى كتابه « دراسة نفسية للسينما » الذى كتبه عام ١٩١٥ ونشره عام ١٩١٦) · وكما يقول **المؤرخ رون ليفاكو** ، فان أكثر من نصف المخرجين السينمائيين السوفيت الذين ظهروا بعد عام ١٩٢٠ ــ ومن بينهم **ايزنشتين وبودوفكين وبوريس بارنيت وميخائيل كالاتوزوف وسيرجى باراجانوف** (أنظر الفصل السادس عشر) ــ كانوا من بين طلبة كوليشوف ، ويمكن تلخيص ميراثه لهم ولنا فيما كتبه عنه **بودوفكين** :

« كان كل ما يقوله هو : « فى كل فن توجد هناك فى البداية مادة خام ، ثم توجد بعدها طريقة لتشكيل هذه المادة بشكل يلائم طبيعة هذا الفن » ، ولقد كان كوليشوف يصر دائما على ان هذه المادة الخام فى السينما تتألف من قطع السليولويد الصغيرة ، وان طريقة تشكيل هذه المادة هى جمع هذه القطع بنظام ابداعى ، كما **كان يصر على ان فن الفيلم لا يبدأ عندما يقوم الممثلون بالتمثيل ، ويقوم المصورون بالتقاط اللقطات ، فذلك عنده ليس الا اعدادا للمادة الخام ، ولكن فن الفيلم يبدأ من اللحظة**

التى يبدأ فيها المخرج فى جمع هذه الأجزاء من الشرائط ، وبواسطة اتحادها معا بالعديد من الطرائق المختلفة ، فانه يحصل على نتائج مختلفة » .

ان اكتشاف هذا المفهوم ، وبلورته على هذا النحو ، كان هو البداية التى قامت عليها السينما السوفيتية الصامتة وجماليات المونتاج . ولكن من الخطأ ـ وهو الخطأ الذى وقع فيه العديد من المؤرخين ـ أن نفترض أن فكرة المونتاج قد ولدت من ورشة كوليشوف ، أو من تأثير فيلم «التعصب» عليهم ، أو من خلال ما فرضته الظروف الاقتصادية من ندرة شرائط السليولويد . **ولكن فكرة المونتاج كانت فى قمة حيويتها فى الفن الطليعى بين عامى ١٩١٠ و ١٩١٨** . وكما **يشير ديفيد بوردويل** ، فقد كانت تلك هى الفترة العظيمة للتجريب ، التى ينتمى الى **النزعات الفنية المستقبلية** والشكلية ، وهى النزعات التى كانت تنادى بأن الفن ينشأ عن تجزىء **الواقع واعادة تجميعه** ، وذلك عندهم كان هو جوهر عملية البناء الفنى ، علاوة على ذلك فان التوازى بين البناء عن طريق المونتاج ، والجدلية التاريخية الماركسية ، كان له تأثير كبير ، كما سوف نرى فى أعمال سيرجى ايزنشتين .

سيرجى ايزنشتين

كان سيرجى ميخايلوفيتش ايزنشتين (١٨٩٨ ـ ١٩٤٨) مع د. و. جريفيث هما العبقريتان الرائدتان للسينما المعاصرة ، لكن على الرغم من تشابههما فى استخدام اللغة السينمائية ، وتفضيل العمل فى مجال الملاحم التاريخية ، الا أن الاختلاف عميق بينهما أيضا ، فقد كان جريفيث يميل الى النزعة العاطفية التى تمد جذورها فى قيم الطبقة المتوسطة للعصر الفيكتورى ، وكانت أفلامه لذلك ثورية فى شكلها ، رجعية فى مشاعرها ، كما كان هناك الملايين من المشاهدين الذين يرغبون فى مشاهدة أفلامه . على العكس **كان ايزنشتين مثقفا ثوريا معاصرا صنع أفلاما قليلة لم يرها الا عدد محدود من المثقفين، لكنها تركت أثرا لا يمحى على التاريخ وعلى السينما على السواء** . وبينما كان جريفيث لا يملك ثقافة مدرسية ، مما جعله يعمل بشكل فطرى ، فان ايزنشتين كان ينتمى الى حركة النهضة المعاصرة التى تهتم على نحو بالغ بالنهم الى الثقافة والمعرفة. وعلى الرغم من أنه لم يكمل الا سبعة أفلام طوال الثلاثة والعشرين عاما من حياته الفنية ، فان تأثير هذه الأفلام وتأثير كتاباته النظرية على الشكل السينمائى ذاته كان عظيما على تاريخ السينما ، لا يدانيه

فيه فنان آخر باستثناء جريفيث · لقد اكتشف جريفيث في التوليف البناء الروائي الأساسي للسينما ، لكنه استخدمه بطريقة محافظة ، لكي يحكي قصصا تنتمي الى عالم القرن التاسع عشر ، أما ايزنشتين فقد صاغ نظرية تجديدية واعية في التوليف ، أسسها على اكتشافات علم النفس في الادراك ، كما اسسها أيضا على الجدلية التاريخية الماركسية ، وهي النظرية التي أتاحت للسينما أن تعبر عن الأفكار للمرة الأولى باستخدام وسائلها الخاصة ، دون أن تستعير المادة أو الشكل من أي وسيط فني آخر · ومثل جريفيث فان ايزنشتين اهدى العالم مجموعة من الأفلام هي من بين أعظم الانجازات الجمالية في تاريخ السينما على الاطلاق ·

سنوات البحث عن الشكل والأسلوب

ولد ايزنشتين في ريجا باقليم لاتفيا عام ١٨٩٨ ، لأب كان مهندسا معماريا ناجحا ، وعلى الرغم من اهتمام ايزنشتين منذ صباه بالفن وعالم السيرك ، الا أنه تلقى دراسته في معهد الهندسة المدنية في بتروجراد ، وحين قامت الثورة ضد القيصر في فبراير ١٩١٧ وأغلق المعهد أبوابه ذهبت عائلة ايزنشتين الى أوربا الغربية ، بينما التحق ايزنشتين بالجيش الأحمر ليعمل مهندسا وبعد عام قضاه في بناء الجسور خلال الحرب الأهلية، عاد الى ميوله الأولى ليعمل في عام ١٩١٩ فنانا يرسم الملصقات الثورية التحريضية ، وليساعد في اقامة عروض مسرحية للهواة للجنود ، وبالصدفة قابل صديقا قديما لتاتيه الفرصة ليصبح مصمما للديكور ، ثم مخرجا لمسرح « **بروليتكالت** » بموسكو (والذي أنشىء عام ١٩١٧ تحت اسم « المنظمات التعليمية والثقافية البروليتارية » ، وهو المسرح الذي أصبح ـ بعد ثورة أكتوبر ـ مؤسسة حكومية تابعة لوزارة التعليم ، ومثل العديد من المؤسسات الثورية قام ستالين بحله بعد توليه السلطة عام ١٩٣٢) ·

لقد كان مفهوم هذا المسرح ـ الذي ينقسم الى مائتي شعبة محلية ـ قد تأسس خلال الثورة ، من أجل تحقيق « **استبدال ثقافة بروليتارية خالصة بالثقافة البورجوازية للعصر القصري** » · وعندما التحق ايزنشتين بهذا المسرح ، وجد فيه مكانا يحتشد بالتجارب والأفكار الطليعية في الفن ، حيث يقوم المخرج المسرحي الشهير **كونستانتين ستانسلافسكي** (١٨٦٣ ـ ١٩٣٨) بالقاء محاضرات يومية عن طريقته في **التمثيل الطبيعي**، بينما كان المخرج البارز **فسيفولود مايرهولد** يقوم بالقاء محاضرات أخرى تهاجم النزعة الطبيعية عند ستانسلافسكي وتدعو الى مسرح غير تقليدي ، مسرح لا يستخدم اللغة وانما يستخدم حركة الجسد فيما أسماه مايرهولد

طريقة « **الآليات الحيوية** » ، بالاضافة الى استخدام كل مصادر عروض السيرك والكوميديا المرتجلة « **كوميديا ديلارتي** » . وبالاضافة الى ستانسلافسكي ومايرهولد ، كان هناك أيضا الشاعر والكاتب المسرحي المستقبلي **فلاديمير ماياكوفسكي** يقوم بشرح أفكاره الجمالية الثورية ، وكذلك الممثل والمخرج **ميخائيل تشيكوف** ومحاضراته عن الفلسفة الهندسية واليوجا. كل ذلك علاوة على ندوات أسبوعية ، حول الماركسية وعلم النفس الفرويدي ونظريات بافلوف في ردود الأفعال .

تأثر ايزنشتين في البداية بمايرهولد الذي لم يعد للعمل في السينما بعد فيلميه اللذين أخرجهما قبل الثورة ، لكن ايزنشتين كان يتحدث عنه دائما بوصفه « **الأب الفني** » ، حتى بعد أن أدين مايرهولد خلال الفترة الستالينية (فقد تمت تصفية مسرح مايرهولد في يناير ١٩٣٨ بعد أن أعلن رفضه الالتزام بالواقعية الاشتراكية ، وقبض عليه ، كما اغتيلت زوجته الممثلة زينايدا رايخ ، ليتم اعدام مايرهولد نفسه في سجن موسكو في فبراير ١٩٤٠ ، وعلى الرغم من خطورة الاعلان عن الاعجاب بمايرهولد خلال تلك الفترة ، فان ايزنشتين ظل وفيا له ، ويقال انه هو الذي أنقذ مذكرات مايرهولد باخفائها في حوائط بيته) ، كما كان **مايرهولد** يقول ان « **كل أعمال ايزنشتين تمد جذورها في العمل الذي عملنا فيه سويا كأستاذ وتلميذ** » ، كان ما تعلمه ايزنشتين من مايرهولد في جوهره هو **امكانية الجمع بين طريقتين فنيتين تبدوان متعارضتين** ، مثل الجمع بين الالتزام بنظام شديد الدقة والصرامة ، والارتجال التلقائي ، في وقت واحد ، وطبقا لطريقة مايرهولد في التمثيل ، فان التلقائية كانت جزءا حيويا من نظامه الصارم ، وكما يقول الناقد **بيتر وولين** ، فان هذا المفهوم مستمد من مصادر عديدة ، مثل **اكتشافات بافلوف في ردود الأفعال الفسيولوجية والسيكولوجية** ، وكذلك مذهب تيلور (الذي يقوم على دراسة حركات العمل من أجل زيادة الانتاج ، وهو المذهب الذي تم اختراعه في أمريكا) ، بالاضافة الى الكوميديا المرتجلة الايطالية ، والفلسفة البراجماتية كما أسسها **وليم جيمس** ، وأداء **دوجلاس فيربانكس** الأكروباتي في أفلامه ، ومسرح العرائس الألماني ، والمسرح الياباني والصيني . لقد كان لقاء ايزنشتين مع طريقة « الآليات الحيوية » هي نقطة البداية في اهتمامه النظري ، الذي امتد طوال حياته ، بالتأثيرات النفسية التي تحققها التجربة الجمالية ، أو بكلمات أخرى فقد كان يبحث دائما عن اجابة لسؤال حول مجموعة المؤثرات الجمالية التي يمكن جمعها معا لتحقيق استجابة محددة لدى المتلقي في ظل شروط معينة .

لقد كان شغل ايزنشتين الشاغل بهذه الظاهرة مستمرا طوال حياته ، وقد وجد التشجيع فى مقتبل حياته الفنية عن طريق صديقه وزميله فى مسرح « بروليتكالت » وهو **سيرجى يوتكيفيتش** (١٩٠٤ ـ ١٩٨٥) ، الذى سوف يصبح مخرجا سينمائياً بارزا خلال فترة الأفلام الناطقة • وقد كان يوتكيفيتش أيضا هو الذى أتاح الفرصة لايزنشتين لكى يعمل فى تصميم الديكور فى **مسرح الورشة المستقبلى**،حيث تعرف على أسلوب استخدام **الأقنعة الهزلية** ، الذى رسخ فى ذهنه مفهوم « **تنميط** » **الشخصية** الذى كان شديد الأهمية فى أفلامه الأولى•وقد كان يوتكيفيتش هو الذى قدم ايزنشتين لمجموعة « **مصنع الممثل الغريب** » ، وهى الحركة المسرحية المستقبلية التى كان يديرها **جريجورى كوزنتسيف ، وليونيد تراوبرج** (الذى سوف يساهم فى اخراج وكتابة العديد من الأفلام السوفيتية المهمة خلال العشرينيات والثلاثينيات) ، وهى الحركة المسرحية التى تقوم على الجمع بين عناصر السيرك والكاباريه والصالة الموسيقية (الميوزيك هول) ، بالاضافة الى أفلام المغامرات الأمريكية وأفلام الكوميديا الحركية (السلاب ستيك) • ولقد ظهر تأثر ايزنشتين بمجموعة « مصنع الممثل الغريب » عندما أخرج **أولى مسرحياته** فى « بروليتكالت » عام ١٩٢٣ تحت اسم « **الرجل الحكيم** » ، وهو العرض المقتبس عن مسرحية **لالكسندر اوستروفسكى** (١٨٢٣ ـ ١٨٨٦) • أخذ ايزنشتين من المسرحية التى تنتمى للقرن التاسع عشر الهيكل العام للحبكة ، وأعاد تنظيمها ليس فى فصول أو مشاهد ، وانما فى سلسلة من النمر تشبه نمر السيرك أو الكباريه ، وتقوم كل نمرة على **الجمع بين عدة عناصر تبدو متنافرة** • لقد كان المسرح معدا ليشبه حلبة السيرك بكل معداته التقليدية لأداء فنون الأكروبات ، بالاضافة الى اسكتشات تهريجية ، وأصوات الضجيج العالية التى تحاكى أصوات « العصر الصناعى الجديد » ، وأيضا الألعاب النارية التى تنفجر تحت كراسى المشاهدين • كما أضاف ايزنشتين **فيلما قصيرا** (كان ذلك هو أول أفلامه) الذى يحاكى فيه جريدة « سينما الحقيقة » عند دزيجا فيرتوف ، احتفظ فيرتوف نفسه بذلك الفيلم تحت فقرة بعنوان « **يوميات جلوموف** » فى العدد رقم ١٦ من جريدته السينمائية) •

أطلق ايزنشتين على طريقته تلك ، **فى الهجوم على الذوق التقليدى للجمهور** ، تعبير « **مونتاج التجاذب** » (الذى يعنى الجمع بين عدة عناصر متناقضة لكن تجاورها يخلق ارتباطا ذهنيا محددا لدى الجمهور) • وفى محاولة لشرح هذا المفهوم نشر ايزنشتين عام ١٩٢٣ بيانه النظرى الأول

فى جريدة « ليف » الراديكالية الأدبية ، التى كان يصدرها **ماياكوفسكى** (واسم الجريدة هو إختصار لما يسمى « الجبهة اليسارية للفنون » ، والتى كانت تضم مجموعة تعارض المفاهيم المثالية للفن ، وتراها على أنها من منتجات الثقافة البورجوازية ، وكانت ترفض على وجه الخصوص الواقعية السلبية والذاتية والنزعة النفسية فى الفن ، وتعلى من شأن التحريض المباشر الذى يعيد صياغة الحياة والعادات ، وقد انحلت هذه المجموعة فى نهاية العشرينيات لاتهام ستالين لها بالانحراف نحو النزعة الشكلية) • فى هذا البيان كتب ايزنشتين بحثه الطويل ، عن مقياس علمى يقيس به التأثيرات الوجدانية للعمل الفنى لدى المشاهد ، ويقول انه قد وجده أخيرا فى « مونتاج التجاذب » :

- فى مثل هذا النوع من الجمع بين العناصر المختلفة ، فان دقات الطبول لها نفس الأهمية التى يتمتع بها مونولوج لروميو ، وان مقعدا صغيرا امام الدفاة ليس اقل شأنا من مدفع يطلق قذائفه فوق رأس المتفرج ···· ان التجاذب هو كل عنصر يدخل فى عملية الجمع المحسوبة بدقة بين عناصر مختلفة ، لتحقيق تأثير الصدمة الوجدانية لدى المشاهد » • كما كتب ايزنشتين ايضا أن هذه العناصر ـ التى تنصهر معا فى وحدة واحدة ـ يمكن أن تستخدم لتحقيق « مستوى جديد من التوتر » فى التجربة الجمالية • لذلك فانه قبل أن يصنع افلامه المهمة قدم صياغة لنظريته الفطرية عن المونتاج ، التى يمكن بواسطتها الجمع بين وحدات عشوائية مستقلة لتحقيق تأثير وجدانى متكامل ، يختلف تماما عن عناصره الأولى ، وكلما كان ايزنشتين يزداد تأثرا بنظريات فرويد (مؤسس التحليل النفسى) **وايفان بافلوف** (مؤسس علم نفس ردود الأفعال) ، فانه استطاع أن يستبدل بمفهوم « **عناصر التجاذب** » **مفهوم « الصدمات او المؤثرات** » ، والتى كانت ـ كما يلاحظ بيتر وولن ـ شديدة الالتصاق باهتمامه الماركسى بالعناصر التحريضية فى العمل الفنى •

كانت التجربة **المسرحية الثانية** لايزنشتين هى « **هل تسمعين يا موسكو** » ، وهى من تاليف سيرجى تريتياكوف ، والتى تدور حول احداث ثورية معاصرة فى بافاريا ، والتى أطلق عليها ايزنشتين مصطلحا يعنى « أداة التحريض وصدمة المتفرج » • كانت هذه المسرحية مثل مسرحيته السابقة « الرجل الحكيم » تحتوى على عدة **عناصر سينمائية** ، من بينها أداة تنقل اهتمام المتفرج بسرعة من نقطة محددة على خشبة المسرح الى نقطة أخرى • وكما يشير **يون بادنا** فى كتابه عن سيرة حياة ايزنشتين ، فانه كان من الواضح أن ايزنشتين قد اقترب من **الحدود حيث**

يلتقى المسرح والسينما ، وحيث بدأت السينما ذاتها فى جذب اهتمامه ، وفى مسرحيته الأخيرة ذهب الى مدى أبعد فى تحقيق سلسلة من مؤثرات الصدمات الجمالية ، من خلال مسرحية تريتياكوف التحريضية « أقنعة الغاز » ، التى قام ايزنشتين بعرضها فى مصانع انتاج الغاز ، حيث يجلس المشاهدون على ارائك بين الآلات ، بل ان المسرحية تنتهى بوصول العمال الحقيقيين لوردية الليل ليبدأوا العمل ، بينما يغادر الممثلون المسرح . لكن المسرحية لم تنجح بسبب تضاؤل الممثلين الى جانب الآلات العملاقة ، لكن هذا الفشل هو الذى أقنع ايزنشتين بأن الشكل المسرحى - فى أقصى حدوده الثورية - لا يستطيع تحقيق مفاهيمه عن المونتاج تحقيقا متكاملا ، وهو ما جعله يكتب تلك العبارة الموحية فى جريدة « ليف » عام ١٩٢٣ : « ان المسرح كوحدة مستقلة داخل الاطار الثورى ليس هو موضع البحث ، فمن العبث أن تحاول تطوير محراث خشبى وانما ينبغى عليك ان تجد « محراثا آليا » ... » .

من المسرح الى السينما

جاء هذا « المحراث الآلى » الى ايزنشتين عام ١٩٢٤ ، عندما قرر « مسرح بروليتكالت » ان يمول انتاج سلسلة من ثمانية أفلام تحمل عنوانا واحدا هو « نحو دكتاتورية البروليتاريا » ، بهدف تسجيل تاريخ انشاء الحزب الشيوعى من نهاية القرن التاسع عشر وحتى عام ١٩١٧ . كان نص أحد هذه الأفلام قد أعده **فاليرى بليتيوف** المخرج بالمسرح ، الذى دعا ايزنشتين لكى يساعده فى المشروع ، وهو المشروع الذى تحول فى النهاية الى **فيلم « الاضراب »** (أنتج عام ١٩٢٤ وعرض عام ١٩٢٥) ، ليكون **اول اعمال ايزنشتين السينمائية** . كان من المفترض ان يكون « الاضراب » هو الفيلم الخامس من السلسلة ، لكنه كان الأول والأخير الذى تم صنعه منها . وكان ايزنشتين قد شاهد بين عامى ١٩٢٠ و ١٩٢٤ عددا ضخما من **افلام التعبيرية الالمانية والأفلام الأمريكية** فى موسكو ، وكان من بينها أفلام **جريفيث** (الذى كتب عنه ايزنشتين فيما بعد ان « كل ما فى الأفلام السوفيتية يجد جذوره فى فيلم « **التعصب** » ... » وفى الحقيقة أن كثيرين من دارسى السينما يؤكدون اليوم أن القصة المعاصرة فى فيلم « التعصب » هى التى أوحت لايزنشتين بفيلم « الاضراب ») . كما كان ايزنشتين قد تلقى تدريبه الأول لعدة أسابيع فى مارس ١٩٢٣ مع صديقته **استر شاب** (١٨٩٤ - ١٩٥٩) ، المونتيرة البارعة التى كانت تقوم آنذاك باعادة توليف فيلم **فريتز لانج « دكتور مابيوزه المقامر »** ، لاعداد نسخة العرض

العام في موسكو تحت اسم « **التعفن البراق** » ، (لقد قامت شاب بتغيير المشهد الأخير لمركة مابيوزه مع الشرطة ، لتحوله الى تمرد الطبقات الفقيرة في الشوارع) ° بالاضافة الى ذلك ، فان ايزنشتين قد واظب على الحضور في **ورشة كوليشوف** لمدة ثلاثة شهور في شتاء ١٩٢٢ ـ ١٩٢٣ ، لكن الحقيقة ان **ايزنشتين كان لديه معلومات قليلة جدا عن العناصر التقنية لصناعة الافلام** عندما بدأ العمل في « الاضراب » ، ومع ذلك فانه قام ـ على نحو مشابه لما فعله جريفيث ـ بالتدريب على يد أفضل مصور سينمائي في استوديوهات « جوسكينو » وهو **ادوارد تيسيه** (١٨٩٧ ـ ١٩٦١) ليبدأ معه تعاونا فنيا ممتدا يساوي في أهميته التعاون بين جريفيث وبيتزر . لكنه قبل ان يتلقى اية معلومات عن الطريقة التي يمكنه بها استخدام المعدات السينمائية ، كان قد قام يبحث مستفيض في موضوع فيلمه ، وكتابة السيناريو بكل تفاصيله الدقيقة ٠

في هذا السيناريو كان ايزنشتين ينوي أن يصنع فيلما يمثل **هجوما ثوريا على « السينما البورجوازية »** ، التي كانت تعني بالنسبة له السينما الروائية كما كان الغرب يصنعها آنذاك ، ولتحقيق هذا الهدف فان « **الاضراب** » الذي يتحدث عنه عنوان الفيلم هو **اضراب رمزي أكثر منه اضرابا تاريخيا** ، على الرغم من ان كل المشاهد تم تصويرها في المواقع الحقيقية ، علاوة على ذلك فان ايزنشتين **لم يقدم بطلا فرديا وانما قدم بطولة جماعية** ، فقد كان كل أبطال الفيلم هم العمال المضربون في نضالهم ضد نظام المصنع القمعي والوحشي ، ولم يكن هناك أحد منهم ينفرد باهمية أكثر من الآخر سواء على مستوى أحداث القصة ، أو بالأسلوب الذي عالجها به ايزنشتين ، لكن الأهم هو محاولة ايزنشتين تقديم صياغة **لما أسماه « الرابطة التي لا تنفصم » بين الجدل الماركسي والشكل السينمائي** ، لهذا فقد وضع خطة للفيلم كله على أنه سلسلة من مونتاج « **العناصر المتجاذبة المتنافرة** » ، أو « **مؤثرات الصدمة** » ، التي يريد بها تحريض المتفرج على التوحد مع العمال المضربين ٠ وكما صنع في مسرحياته السابقة ، فان هذا المونتاج بدا في بعض أجزاء الفيلم نوعا من الحيل ، **هدفها جذب انتباه المتفرج بطريقة مباشرة وعنيفة احيانا** ، لكننا أيضا نرى محاولته الطموح في خلق نوع من **المجاز السينمائي** المتفرد ، من خلال تجاور صورتين أو أكثر ، لكي يوحي بمعنى يختلف عن المعنى المتضمن في كل منهما على حدة ٠ ولقد كان ذلك يمثل **المرحلة الأولى في ممارسة المونتاج الأكثر تعقيدا وتركيبا ، الذي سوف يكون الدعامة الرئيسية التي بنى عليها أفلامه العظيمة التالية** ٠

وعلى الرغم من أن « الاضراب » يحتوى على عناصر من السيرك ، واخرى تميل الى تضخيم الواقع والمبالغة فيه ـ وهى العناصر التى تعود الى خبرات ايزنشتين المسرحية ـ فان الفيلم يطور طريقة **لا روائية** فى السرد ، يبدو فيها واضحا تاثير **فيرتوف ومدرسة « السينما العين »** (على **الرغم من محاولة ايزنشتين فيما بعد تضخيم العنصر التحريضى فى عمله مما دفعه الى القول : « اننى لا اؤمن « بالسينما العين » ولكنى اؤمن « بالسينما القبضة »)** ، كما تبدو ايضا تاثيرات تجارب **كوليشوف** .

تبدأ اللقطات الأولى من الفيلم بمونتاج للمداخن ، والآلات الضخمة ، وملاك المصنع الأشرار ، والعمال الطيبين المقموعين ، وسرعان ما نكتشف ان العمال يدبرون خطة للاضراب ، بينما تقوم ادارة المصنع من ناحيتها بالاتفاق مع عملاء ومرشدين لكى يخترقوا صفوف العمال ، وتندلع شرارة الاضراب عندما يقوم عامل بالانتحار ، ويغلق المصنع أبوابه ويشعر العمال المضربون للمرة الأولى فى حياتهم بالاستمتاع بالراحة ، لكن ملاك المصنع يدبرون لايقاف الاضراب عن طريق العنف ، بينما تقوم الشرطة بمحاولة التفاوض مع زعماء الاضراب ، بينما تقوم فى الوقت ذاته باثارة حوادث الشغب بواسطة بعض المجرمين ، لكن العمال يرفضون الاذعان لهذه الوسائل جميعها على الرغم من المجاعة التى بداوا فى المعاناة منها ، مما يدفع الشرطة الى أن تقوم بغزو مسلح لعنابر العمال ، يموت فيها كل العمال وعائلاتهم ، **وينتهى الفيلم بالمشهد الشهير الذى يستخدم المونتاج لتصوير الوحشية الهائلة للسلطة ، عن طريق التوازى بين لقطات لتقطيع من الحيوانات المذبوحة فى السلخانة ، وجثث العمال بعد فض الاضراب** ، لتاتى اللقطة الأخيرة التى تصور مسرح الأحداث من بعيد أمام عنابر العمال ، حيث تتناثر المئات من جثث الرجال والأطفال .

لقد كان « **الاضراب » هو اول فيلم سوفيتى ثورى يستخدم الجماهير كبطل للفيلم** ، وعلى الرغم من ان النقاد اتهموه بالنزعة الشكلية ، فان تاثيره التحريضى على القليلين الذين شاهدوه كان تاثيرا هائلا ، حتى ان ايزنشتين قد أطلق على الفيلم تعبير « اكتوبر السينما » ، بل ان الاكثر اهمية ان **فيلم « الاضراب » قد بدا بالفعل الفترة الكلاسيكية للسينما السوفيتية الصامتة** ، فى وقت كانت فيه السينما الصامتة فى الغرب تكاد تصل الى ذروتها . ففى أمريكا وعندما جاء عام ١٩٢٤ كان جريفيث قد حقق بالفعل افلاما عظيمة ، كما كان فنانون مثل جريفيث ، واريك فون ستروهايم ، وروبرت فلاهارتى ، وشارلى شابلن ، وباستر كيتون ، يعملون جميعا فى بعض افلامهم المهمة (مثل أفلام « أمريكا » ، و « الجشع » ،

و « موانا » ، و « حمى البحث عن الذهب » ، و « شرلوك الصغير » على الترتيب) • كما كانت السينما الالمانية قد بدأت فى تجاوز المدرسة التعبيرية ،لتدخل الى الواقعية الجديدة مع فيلم مورناو « الرجل الأخير » ، وشهدت تلك الفترة الازدهار الفنى لفنانين مثل مورناو وارنست لوبيتش وفريتز لانج • أما فى فرنسا فقد كانت السينما الطليعية قد بلغت قمتها مع افلام مخرجين مثل جيرمان دولاك ، ولوى ديلوك ، وجان ايبستين ، ومارسيل ليربييه ، وجاك فيديه ، ورينيه كلير (فى عام ١٩٢٤ ظهر الفيلمان الفرنسيان الهامان « استراحة » لكلير و « الباليه الميكانيكى » لفرنان ليجيه) . اما السينما الايطالية الصامتة فقد بلغت ذروتها بسلسلة الأفلام التاريخية المبهرة فى فترة ما قبل الحرب ، لتبدأ انحدارها قبل حلول عام ١٩٢٤ بوقت طويل ، لكن السويد كانت ما تزال تشهد شفق الفنانين العظماء مثل فيكتور سيوستروم وموريتز شتيللر ، لذلك كله فان **السينما السوفيتية الصامتة قد جاءت فى وقت متأخر بالمقارنة مع قريناتها فى الغرب** ، وكان السبب الرئيسى فى ذلك هو الاضطراب الاقتصادى والاجتماعى الذى حدث مع ثورة ١٩١٧ والحرب الأهلية ، ولكن بحلول عام ١٩٢٤ ، وعلى الرغم من أن الفيلم الخام والمعدات السينمائية كانا مايزالان نادرين ، الا أن وسائل التوزيع السينمائى كانت قد عادت الى استقرارها ، واعيد فتح دور العرض التى كانت موجودة منذ فترة ما قبل الثورة (ويبلغ عددها حوالى ٢٥٠٠ دار عرض) ، وكانت صناعة السينما السوفيتية على استعداد لكى تبدأ فترة من التطور الابداعى •

انتاج فيلم « المدرعة بوتمكين »

كان عام ١٩٢٥ موافقا للذكرى العشرين **لثورة ١٩٠٥ المجهضة ضد نظام القيصر** ، لذلك قررت لجنة الاحتفال بهذه المناسبة تمويل سلسلة من الافلام التى تحيى ذكرى هذه الثورة ، وبسبب نجاح فيلم «الاضراب» فان ايزنشتين قد تم اختياره ليخرج أهم هذه الافلام التذكارية تحت اسم « عام ١٩٠٥ » ، الذى كان من المفترض أن يقدم استعراضا تاريخيا لكل وقائع الانتفاضة ، بدءا من الحرب الروسية اليابانية فى يناير ، الى سحق التمرد العسكرى فى موسكو فى ديسمبر • **بدأ ايزنشتين التعاون مع نينا اجايا نوفاشاتكو** (المولودة عام ١٨٨٩) ، والتى كانت تعمل فى الدعاية الثورية مع البلاشفة ، واستعان بها ايزنشتين لمشاركتها الفعلية فى ثورة ١٩٠٥ ، لينتهى الى سيناريو من مائة صـــفحة يغطى عشرات الأحداث التى وقعت فيما لا يقل عن ثلاثين مكانا مختلفا من موسكو الى سيبيريا الى القوقاز • بدأ التصوير بالفعل فى لينينجراد فى يونيو ١٩٢٥،

لكن الطقس السيئ حال دون استكمال الفقرات التى تتناول الاحداث التى وقعت فى شمال البلاد ، لذلك ذهب ايزنشتين ومجموعته الى الجنوب بحثا عن مواقع تصوير أكثر شمسا وضوءا ، فى البداية أخذ ايزنشتين طاقم التصوير الى مدينة باكو ثم الى ميناء اوديسا على البحر الاسود ، حيث كان من المفترض أن يتم هناك تصوير مشهد من اثنتين واربعين لقطة ، يمثل تمرد المدرعة بوتمكين والأحداث الدموية التى أعقبت هذا التمرد ، **ولكن عندما وصل ايزنشتين الى اوديسا استحوذ عليه منظر الســـلالم الرخامية الهائلة التى تطل على الميناء ، حيث قام الجنود بقتل المواطنين الذين أيدوا التمرد** ، ولأن ايزنشـــتين فشل فى استكمال الفقرات التى تتناول الأحداث التى وقعت فى الشمال ، ولأنه كان مضطرا للانتهاء من فيلمه قبل حلول منتصف ديسمبر ، فانه **اتخذ القرار المصيرى بأن يقتصر فيلمه الذى يعالج احداث الثورة على هذه الفقرة وحدها** .

لقد نال فيلم « **المدرعة بوتمكين** » (١٩٢٥) الذى أنجزه ايزنشتين فى هذا السياق وصفا بأنه النموذج الأكثر اكتمالا وبلاغة فى البنـــاء السينمائى عبر كل تاريخ السينما ، وبالفعل فان هذا الفيلم **مع « مولد أمة** (١٩١٥) و « **المواطن كين** » (١٩٤١) **تشـــكل أهـــم الافـــلام** وأكثرها تأثيرا فى تاريخ السينما ، كما أن المونتاج فى « المدرعة بوتمكين » يمثل قفزة شديدة الحيوية اذا ما قورن مع تجاور اللقطات الأكثر بساطة فى فيلم « الاضراب » . لقد خلق ايزنشتين حقا تقنيات جديدة تماما فى التوليف ، لم يشهد فيلمه الأول الا بعض لمحات منها ، وهى التقنيات التى تعتمد على الاثارة النفسية وليس منطق السرد الروائى ، وهى الاثارة التى تهدف الى توصيل احساس وجدانى محدد الى المتفرج ، علاوة على ذلك فان التأثير الثورى للفيلم قد شجع مجموعة كبيرة من صناع الأفلام لتنطلق السينما السوفيتية الى آفاق عالمية ، حيث حصلت على موقع متميز لم تعرفه من قبل .

استغرق تصوير فيلم « بوتمكين » عشرة أسابيع (من بينها أسبوع لمشهد سلالم أوديسا) وأسبوعين للتوليف الذى لم يتم انجازه ــ على عكس الأسطورة الشائعة ــ اعتمادا على أية خطة مسبقة وجاهزة سلفا ، وربما كان ايزنشتين نفســه قد جعل الناس تصدق هذه الأسطورة من خلال مقالاته التحليلية عن المونتاج فى فيلمه ، والتى ظهرت فى كتاباته النظرية اللاحقة . ولكن الحقيقة أن **فيلم « بوتمكين » كان ، مثل « مولد أمة » و « المواطن كين » ، تجسيدا لطاقة ابداعية خلاقة ، وليس لخطة نظرية واعية** . كانت النسخة النهائية من الفيلم تستغرق ٨٦ دقيقة من العرض ،

ويحتوى على ١٣٤٦ لقطة ، وهو رقم كبير اذا ما قورن بفيلم « مولد أمة » الذى يستغرق عرضه ١٩٥ دقيقة · ويحتوى على ١٣٧٥ لقطة ، أو بأى فيلم أمريكى عادى من افلام عام ١٩٢٥ الذى كان طوله يبلغ تسعين دقيقة ويحتوى على حوالى ٦٠٠ لقطة · من الواضح اذن أن **أكثر العناصر أهمية فى « بوتمكين » هو التوليف ، ولكن من الخطأ أيضا أن نفترض أن اهتمام ايزنشتين بالمونتاج قد جعله يهمل العناصر التصـــويرية أو** البنائية فى فيلمه ، فالحقيقة أن ايزنشتين قد قام بتكوين كل كادر من « بوتمكين » بعين فنان تشكيلى يهتم بتوزيع الاضـاءة والكتلة وبالبناء الهندسى (مثل المثلث والدائرة والتكوين القطرى المائل ، التى كانت من أهم الموتيفات البصرية الأساسية عنده) ·

ومع ذلك ، فان الفيلم الذى صـنعه ايزنشتين من هذه الكادرات الجميلة ، كان فى الأساس فيلما سياسيا يهدف الى اجتذاب القطاع الأكبر من الجمهور · وعلى الرغم من أن أحد النقاد المعاصرين للفيلم وصف « بوتمكين » بأنه « فيلم تحريك سياسى له بناء هندسى » ، فان الحقيقة هى أن الفيلم شـديد التعقيد فى قدرته على اللعب على أوتار استجابة المشاهدين ، علاوة على ذلك فبينما كان ايزنشتين ـ مثل جريفيث ـ شديد الاهتمام بدقة التفاصيل التاريخية فى فيلمه (الى درجة أنه قابل أشخاصا عديدين من الذين نجوا من تمرد بوتمكين ومذبحة أوديسا) ، الا أن ايزنشتين كان ـ مثل جريفيث أيضا ـ قادرا تماما على تحوير الأحداث التاريخية لكى تصبح ملائمة لعقائده الفكرية ، ان هذا يوضح لنا أيضـــا كيف أن « الواقعية » الســـوفيتية كانت فى جذورها سينما أيديولوجية جماهيرية ، تعلن بوضوح عن أهدافها التحريضية الثورية والتعليمية · لقد كانت بكلمات أخرى **سينما للدعاية السياسية وشرح التعاليم الثورية** ، واذا كان ايزنشتين قد خضع لهذا التيار ، فان ذلك لا يثير الدهشة لأنه كان عندئذ ماركسيا ملتزما ، يعتمد نشاطه السينمائى اعتمادا كليا على تمويل واشراف الدولة ، لكن ما يثير دهشتنا حقا هو أنه قد **ظل دائما راغبا فى أن يسمو الى آفاق أبعد بكثير مما تطمح اليه هذه السينما الدعائية** ·

البناء السينمائى فى فيلم « المدرعة بوتمكين »

كان فيلم « بوتمكين » مثل فيلم « الاضراب » دراما عن حدث تقوم به الجماهير ويتصدره بطل جماعى ، كما تم تصويره بممثلين غير محترفين

فى مواقع حقيقية (وطبقا لنظرية ايزنشتين فى تنميط الشخصيات فان أهمية الممثل ليست فى تمثيله فردا بل نمطا ، كما ان الممثل ليس الا أحد عناصر التكوين داخل الكادر ، وهى العناصر التى لا تستمد معناها الا من خلال المونتاج . كما أنه استخدم التنميط لكى يقدم السمات العامة لأنماط الناس ، حيث يبدو النمط أشبه بالقناع ، وحيث يعرف المتفرج على الفور بمجرد أن يرى ممثلا على الشـــاشة ما الرمز الذى يجســـده هذا الممثل) . لقد كتب ايزنشتين فى فترة لاحقة عن تلك المسحة التسجيلية فى الفيلم بان « المدرعة بوتمكين » يشبه « وقائع أو جريدة سينمائية تحدث ما . ولكن باستخدام عناصر الدراما » . ولقد كان هذا الفيلم ــ على عكس فيلم « الاضراب » ــ متميزا بالبناء الصارم ، فهو ينقسم الى خمس حركات او فصول يبدو التماثل البنائى فيها شديد الدقة . يبدأ الفصل الاول بعنوان « رجال وديدان » ، حيث نرى صـــورة توضح اضطراب الطبيعة عندما تصطدم الأمواج العالية فى قسوة برصيف ميناء ما ، لتوحى بنوع من المجاز او التشبيه بالاضطراب الاجتماعى الذى سوف نشهده سريعا على سطح السـفينة ، ثم نرى عنوانا مقتبســا من اقوال لينين : « الثورة هى الحرب الوحيدة المشروعة والمؤثرة ، انها الحرب التى بدأت فى روسيا » . (يقول بعض المؤرخين انه توجد نسـخة أصلية للفيلم ، كانت تســتخدم أحد أقوال تروتسكى التى كانت أكثر ملاءمة لتاريخ ثورة ١٩٠٥ : « ان روح العصيان تحوم فوق الأرض الروسية ، ان عملية غامضة وهائلة تحدث داخل قلوب الملايين ، لقد كان الفرد يذوب فى الجماهير ، بينما تذوب الجماهير فى الانتفاضة الوشيكة » . لكن هذه الكلمات تم استبدال عبارة لينين بها فى نسخ الفيلم ، بعد سقوط تروتسكى فى عام ١٩٢٧ ، وهو ما يوحى بأنه لا توجد نسخة واحدة كاملة وأصلية للفيلم ، وخاصة فيما يتعلق بالعناوين والعبارات المكتوبة) . وتدور أحداث هذا الفصل حول ليلة من القلق الذى يسيطر على سطح المدرعة بوتـكين وهى فى البحر ، تبدأ بضابط صغير يضرب بحارا نائما فى غضب أهوج ، ليتولى البحار فاكو لينشوك (الذى لعب دوره اليكسندر أنطونوف ، وهو أحد اهم « الانماط » المفضلة عند ايزنشتين والذى بدأ العمل معه منذ مسرح « بروليتكالت ») تحريض رفاقه على الانضمام لزملائهم المضربين على الشاطىء والتمرد على قمع النظام القيصرى .

يزداد الموقف سوءا فى الصباح عندما يتجمع البحارة فى غضب فوق سطح السفينة ، حول قطعة من اللحم مليئة بالديدان ، من المفترض انها سوف تقدم لغذائهم ، لكنهم يعترضون تحت قيادة فاكو لينشوك : « ان لدينا ما يكفينا من اللحم الفاسد » . لكن طبيب السفينة المتغطرس

الدكتور سميرنوف يصل سريعا لفحص قطعة اللحم المنتنة من خلال نظارته الطبية المحمولة على أرنبة أنفه ، وبينما تمتلىء الشاشة بلقطة قريبة للديدان الزاحفة ، فإن الطبيب يزعم أنها ليست الا « بيضات الذباب الميتة التي يمكن غسلها بالماء والملح » ، ويقوم الضباط الصغار بتفريق البحارة ليذهبوا غاضبين لأعمالهم ، حتى يأتي النداء بوجبة منتصف النهار التي يرفض أغلبهم تناولها . ان ضباط السفينة يظهرون أيضا بعض الغضب ولكنه غضب يبدو رسميا تماما في حدود القانون ، لكن غضب البحارة من جانب آخر هو غضب عميق وحقيقي كما نرى في المشهد الذي ينهي هذا الجزء من الفيلم . ان بحارا صغيرا يغسل الأطباق في مطعم الضباط يكتشف فجأة أن الطبق الذي يحمله مكتوب عليه عبارة « أعطنا خبزنا كفافنا » ، وفي ثورة غضب ـ نراه على الشاشة بعيدا عن كل القوانين العادية للزمان والمكان ، فإن هذا البحار **يكسر الطبق محطما إياه على المائدة ، لنرى الطبق وهو يتحطم ليس مرة واحدة ، وانما مرتين من خلال تتابع تسع لقطات منفصلة ومتداخلة** ، تتراوح كل منها في طولها من ربع الى ثلاثة أرباع الثانية وذلك لكي يؤكد ايزنشتين على العنف البالغ الذي يتسم به رد فعل البحار . ان هذا النوع من **المجاز السينمائي** للغضب العاجز اليائس الذي يعتمل في نفوس البحارة ، يقودنا الى **الحركة الثانية** من الفيلم ، والتي تحمل عنوان « **دراما فوق سطح السفينة** » .

يبدأ هذا القسم بتجمع الضباط وطاقم السفينة فوق سطح المدرعة ، ويطلق قبطان السفينة جوليكوف أوامره : « البحارة الراضون عن الطعام يتقدمون خطوتين الى الأمام » ، فلا يستجيب الا القليل من الضباط الصغار ، فيستولي الغضب على جوليكوف ، ويهدد بإعدام جماعي لكل المعترضين ، ويستدعي الجنود المسلحين لتنفيذ هذه العقوبة ، لكن البحار ماتيوشينكو يخترق الصفوف ويقود مجموعة من الرجال ليعتلي برج المدافع ، بينما يصل الجنود المسلحون الى سطح السفينة ، ويأمر الضباط بتغطية بعض البحارة المتمردين بقطعة كبيرة من المشمع تمهيدا لاطلاق النار عليهم ، ولتحقيق مزيد من التوتر فإن ايزنشتين يقطع **بين اللقطات العامة واللقطات القريبة** ، فنرى البحارة وقد تجمعوا حول برج المدافع في قلق منضمين لرفاقهم ، كما يبدأ القلق في الاستيلاء على الضباط خوفا منهم على سلامتهم هم أنفسهم ، أما الجنود المسلحون فيظهرون الاحساس المتوتر بسبب اضطرارهم لتنفيذ الأوامر ، ويظهر كاهن السفينة ـ وهو قس أرثوذكسي روسي ذو لحية بيضاء ـ وهو يتمتم ببعض العبارات الجوفاء ، كأنه يصلي على روح المتمردين ، في نفس الوقت الذي يصدر

فيه القبطان أوامره باطلاق النار ، لكن الجنود المسلحين يترددون فى التنفيذ ، ويبدو القلق على الكاهن الذى يأخذ فى عد الثوانى بان يضرب بالصليب الصغير على راحة يده ، ليقطع ايزنشتين بذكاء على لقطة قريبة لضابط صغير وهو يضرب براحة يده على مقبض سيفه ، ليوحى المونتاج بتحالف غير مقدس بين الكنيسة والدولة فى روسيا القيصرية .

ان البحارة المحاصرين تحت المشمع يركعون من الرعب وهم يستمعون الى الأمر الثانى باطلاق النار ، لكن فاكولينشوك يصيح فجاة من فوق برج المدافع : « أيها الاخوة هل تدركون على من تطلقون النار ؟ » ، فتهتز البنادق فى ايدى الجنود ويخفضون بنادقهم الواحد بعد الآخر . من المهم أن نلاحظ أنه على الرغم من أن الأحداث التى تقع بين تجمع الجنود المسلحين ورفضهم لاطلاق النار على رفاقهم تستغرق ثوانى معدودة فى الواقع الحقيقى ، لكنها تمتد لتصبح ثلاث دقائق كاملة على الشاشة ، لقد كان ايزنشتين — مثل جريفيث والسينمائيين الذين جاءوا بعده — يستخدم التوليف لاختصار الزمن من اجل نوع من الاقتصاد فى السرد ، لكنه هنا وفى الجزء الرابع ايضا من الفيلم المسمى « سلالم أوديسا » يستخدم التوليف « لتطويل » الزمن ، لكى يخلق تاثيرات جمالية وعاطفية مدينة ، ففى هذا الجزء الذى يحتوى على ٥٧ لقطة متباينة الحجم والطول الزمنى يحول ايزنشتين اللحظة التى يتخذ فيها الجنود المسلحون قرارهم الى زمن طويل ممتد ، من أجل تحقيق أكبر قدر من التوتر النفسى لدى الجمهور الذى لابد أن يتعاطف مع البحارة ، وبعد أن يتردد الجنـــود المسلحون فى تنفيذ الأمر باطلاق النار ، يستمر القبطان فى الصراخ مكررا أوامره ، لكن الوقت يكون قد فات ، فقد بدأ التمرد .

ان سـطح السـفينة يموج فجاة بالاضطراب ، فالبحارة يهاجمون الضباط ويضربونهم حتى يركعوا على ركبهم ، وينتشر العراك بسرعة فى السفينة كلها مع استمرار مطاردة البحارة لرموز الطغيان القيصرى ، فيموت الكاهن العجوز صريعا عند باب القبو ، بينما يظل صليبه الصغير الذى وقع على الارض مرشوقا فى خشب السفينة ، فى دلالة على المصير الذى انتهت اليه اداة القمع ، كما ينزع البحارة طبيب السفينة من مخبئه ، ويلقون به الى البحر ليختفى فى دوامة من الأمواج البيضاء التى تفور على سطح المحيط الداكن ، ليقطع ايزنشتين فجاة الى لقطة قريبة لديدان بيضاء تزحف على سطح داكن لقطعة لحم ، ثم الى لقطة أخرى لنظارة الطبيب وهى تتأرجح وقد تعلقت بالحبال لتذكرنا بتلك اللامبالاة التى تصرف بها الطبيب وأدت الى التمرد ، ويستمر نزيف الدماء على سطح السفينة ،

حتى تتصاعد أخيرا صيحة أحد البحارة : « أيها الرفاق لقد أصبحت السفينة فى أيدينا » · لكن فى جزء آخر من السفينة كان ضابط كبير يحاصر بوحشية قائد التمرد فاكولينتشوك ويطلق النار على رأسه ، وعندما يسقط البحار من على حافة ذراع الشراع تحتضنه شبكة من الحبال وتمسك به ، ليبدو معلقا فوق المياه كما لو كان مصلوبا · ان البحارة يستعيدون جثة فاكولينتشوك ويبدأون فى تجهيز جنازة للشهيد ، وفى تلك الليلة يبحر قارب صغير وهو يحمل جثة البطل وحرس الشرف فى اتجاه ميناء أوديسا ، حيث يستقر الجثمان فى خيمة عند نهاية رصيف الميناء ، كرمز للثورة التى مات من أجلها ، ويسود جو من الحزن كلما أرخى الليل سدوله على الميناء والجثمان معا ·

ويستمر هذا الجو فى « **مونتاج الضباب** » **الشهير الذى يبدأ به القسم الثالث** من الفيلم ، المسمى « **نداء من الشـــهيد** » ، وفيه يجمع ايزنشتين مشـــهدا للقطات تصور مواقع مختلفة من الميناء قبل انبلاج الصباح : قوارب شراعية طافية وقوارب بخارية ساكنة ، وعوامة وقفت عليها النوارس ، وخيمة فاكولينتشوك ومن ورائها السماء ··· بينما يبدأ الضوء فى التزايد مع تقدم هذه اللقطات ، لتشير الى شروق الشمس التى تبدأ فى تخلل الضباب الكثيف الذى يغطى أوديسا ، وبنهاية هذا المشهد ذى الطابع القتالى يكون الفجر قد انبلج ، وبدأ الميناء فى نشاطه اليومى العادى ، عندئذ تجذب الخيمة انتباه الناس ، وفى البداية نرى القليلين من مواطنى أوديسا وقد أتوا لالقاء نظرة على الجثمان ، ولكن الأعداد تتزايد مع تقدم النهار ، حتى انهم يظهرون فى طابور طويل وهم يهبطون سلالم رصيف الميناء ، وسرعان ما يتزايد الزحام ليصبح حشدا من كل الطبقات يتدفق نحو الرصيف من كل أركان المدينة ·

عند هذه النقطة يبدأ ايزنشتين فى **التوليف المتوازى بين اللقطات القريبة للاشخاص الذين جاءوا للعزاء ، ولقطات بعيدة للحشـــود وهى تتدفق بلا نهاية من بعيد ، وتزحف فى اتجاه الخيمة التى تضم الجثمان ، وتزداد سرعة ايقاع التوليف بازدياد غضب الجماهير** التى بدأت تسمع خطابات التحريض · وفجأة ومع صيحة أحد الطلبة « الموت للقتلة » ، يجيب أحد البورجوازيين المتغطرسين « الموت لليهود » ، فتتوجه اليه كل الرؤوس لتســـتولى نوبة من العنف على الجمـــاهير ، ويتلقى الرجل البورجوازى منهم ضربات قاسية ، بينما كانت الحشود فى المدينة ماتزال تزحف على الجسر الصخرى الذى يربط المدينة برصيف الميناء ، ونرى **قبضات الأيدى المرفوعة ومن خلفها السماء كرمز للتضامن** ، ويصل وقد

من العمال من على الشاطىء الى سطح السفينة للتأكيد على التضامن مع البحارة المتمردين . ويرتفع علم احمر فوق قائمة الشراع ، وتتصاعد صيحات الابتهاج من البحارة ومن الجماهير المحتشدة على رصيف الميناء (فى النسخة الأصلية من الفيلم كان هذا العلم الثورى ملونا بالفعل يدويا باللون الأحمر) .

يعتمد **الجزء الرابع من الفيلم والمسمى « سلالم اوديسا » على اكثر المشاهد اهمية وعظمة فى تاريخ السينما باستخدامه الخلاق للمونتاج .** وهو القسم الذى يصور مذبحة مواطنى أوديسا بأيدى القوات القيصرية ، فوق السلالم الحجرية التى تؤدى الى الميناء ، لقد كان ذلك هو الحدث الذى جذب الخيال الابداعى لايزنشتين منذ بداية الانتاج ، لأنه رأى فيه تجسيدا عمليا للقمع والوحشية والغدر التى يتسم بها النظام القيصرى . يبدأ الجزء الرابع بنفس الجو المبتهج لتضامن العمال والبحارة ، والذى انتهى به الجزء الثالث ، حيث نرى عشرات من المراكب الصغيرة ذات المجاديف وهى تبحر من المدينة نحو السفينة ، وقد حمل الناس الى البحارة الطعام والمؤونة ، لقد تجمع أهل المدينة على رصيف الميناء وهم يصيحون بهتافات التشجيع للرجال على سطح السفينة ، كما تصاعدت صيحات الابتهاج من فوق المراكب الصغيرة ، ويضم هذا المشهد **لقطات قريبة لاشخاص من بين الزحام ، سوف نراهم بعد ذلك فى مشهد المذبحة ،** مثل امرأة ذات شعر قصير داكن وسترة بيضاء ، والى جانبها رجل ملتح يرتدى بدلة سوداء ، وامرأة عجوز أنيقة تضع نظارات على عينيها وهى تحتضن الى جانبها طالبة صغيرة ، وطالب شاب متحمس يرتدى نظارات ذات اطارات معدنية .

وكلما اقتربت القوارب الصغيرة من المدرعة بوتمكين ، فاننا نراها وقد تم تصويرها من قارب بخارى يتحرك معها عبر الخليج ، وتتدافع المراكب لتنطلق الواحدة بعد الأخرى أمام الكاميرا وكأنها تتجه نحو المدرعة ، بينما يصيح البحارة فى ابتهاج مرحبين بأهالى المدينة ، ويساعدونهم على الصعود بهداياهم الى سطح السفينة ، ان أهالى أوديسا يظلون يراقبون هذا اللقاء الحميم من فوق الشاطىء ومن على سلالم الميناء ، ويلوحون بأيديهم علامة على المشاركة والحماس ، بينما يتعانق المدنيون والبحارة فوق المدرعة بوتمكين ، ويستمر أهل المدينة فوق السلالم فى التلويح والهتاف ، ويعود ايزنشتين مرة أخرى للقطع الى لقطات قريبة لبعض الأشخاص وسط الزحام ، فنرى مرة أخرى المرأة العجوز ذات النظارات ، والسيدة الأنيقة بمظلتها الصغيرة البيضاء المفتوحة ، وصبيا

مقطوع الساق ـ كأنه نبوءة للفزع القادم ـ وهو ينطلق على السلالم بيد واحدة بينما يلوح بالأخرى الى السفينة ، وأما شابة تلفت انتباه ابنها نحو السفينة وتحثه على التلويح للبحارة ، وطفلين محمولين على أكتاف الجماهير لكى يستطيعا رؤية السفينة ٠

ثم يظهر على الشاشة عنوان قصير ينذر بالشر ، ونرى عبارة « وفجأة » ، ثم لقطة قريبة مفزعة لصف من الأحذية العسكرية الثقيلة وهى تهبط فى نظام فوق المجموعة الأولى من السلالم الحجرية ٠ ان المرأة ذات الملابس البيضاء والشعر الداكن القصير تملأ الشاشة ، وترتد الى الوراء فى فزع ، حتى ان الصورة تبدو مهزوزة بسبب حركتها ، ومن خلال القطع فى سلسلة من اللقطات السريعة نرى المرأة وهى تهز رأسها مرة بعد أخرى فى فزع كامل بسبب ما كانت تراه، والذى لم يجعلنا ايزنشتين نراه حتى تلك اللحظة ٠ ان الصبى مقطوع الساق يزحف برعب على يديه ليهبط فوق الاطار « الترابزين » الذى يحيط بالسلالم ، بينما تندفع السيدة ذات المظلة المفتوحة بجنون فى اتجاه الكاميرا ، وتملأ الشاشة بثيابها البيضاء التى يظهر تسيجها ذو الخطوط بوضوح ، ويعود ايزنشتين مرة أخرى الى لقطة عامة من أسفل ، تصور أهل المدينة وهم يتدافعون فى هرج ومرج فوق السلالم الحجرية الممتدة ، ثم يقطع الى لقطة عكسية ليصور من أعلى الشىء الذى أثار رعبهم من فوق قمة السلالم ، لنرى صفا من العسكريين ذوى السترات البيضاء وهم يحملون بنادقهم المثبت بها الحراب « السونكى » وقد بدءوا فى هبوطهم التدريجى فى اتجاه الجماهير ، ثم لقطة عامة أخرى من أسفل لأهل المدينة وهم يتدافعون فوق السلالم ، لتبدأ المذبحة ٠

ويقطع ايزنشتين الى لقطات قريبة ، الى سيقان تتهاوى وأجساد تسقط فوق السلالم لتتراكم فوق بعضها البعض ، ويظهر صف ثان من الجنود ويبداون هبوطهم لتقوم الكاميرا بالتحرك معهم من جانب السلالم ، لتصور أيضا أهالى المدينة الهاربين ، وعندما يطلق الرجال المسلحون النار فى اتجاه الجماهير الهاربة ، يقع الطفل الصغير الذى رأيناه من قبل على الرصيف صريعا ، وتصرخ أمه فى رعب بينما تدوسه الجماهير المذعورة ، ونرى وجهها ثم عينيها فى لقطتين قريبتين تملآن الشاشة ، انها تحمل جسد الصبى فوق ذراعيها لتصعد عبر السلالم التى امتلأت بأجساد المدنيين ، لنراها فى حركة عكسية مع الجماهير الهاربة ، والقوات الزاحفة على السواء ، فى نفس الوقت تكون المرأة ذات النظارات التى احتمت مع الآخرين وراء المتاريس قد قررت أن تواجه القوات وتناشدهم الرحمة ٠

انما نرى الآن مجموعتين متحركتين صاعدتين على السلالم التي يتناثر فوقها القتلى وهما تواجهان الجنود ، في المجموعة الأولى نرى الأم الغاضبة وابنها الصريع وهي تصرخ في الجنود في غضب ، وفي المجموعة الثانية نرى المرأة ذات النظارات وبعض رفاقها وهم يتوسلون الى الجنود . **ان الكاميرا تصعد السلالم مع هاتين المجموعتين بينما يهبط الجنود الى اسفل دون هوادة** ، وتتوقف المرأة حاملة طفلها فوق أحد السلالم العريضة — قريبة من البنادق المشرعة — حتى ان ظل الجنود يقع فوقها ، عندئذ تتوقف للحظة ثم تصرخ بجنون متوسلة الى الجنود ليساعدوا طفلها ، لكنهم يجيبون باطلاق النار ، فتسقط مع الطفل ويهبط الجنود وهم يدوسون بهدوء فوق الجسدين ، لكن فزعا أكبر يظهر في الجزء العلوي من الدرج ، حيث يظهر فجأة الجنود القوقازيون بسيوفهم ، ويتوجهون نحو الجماهير ليقطعوا عليهم طريق الهروب ، بينما يسقط وابل من النيران نحو الجماهير . **ويواصل الجنود هبوطهم المنتظم بلا توقف في تناقض كامل مع فوضى الهرب للجماهير في أسفل السلم** ، هنا يبدأ ايزنشتين أكثر الأجزاء براعة في هذا المشهد ، فيقطع الى **ام شابة اخرى وهي تدفع عربة طفلها الرضيع بفزع** ، لتجري أمام الجنود الذين يطلقون النار ، ان الجماهير المتدافعة ترج عربة الطفل بينما تمسك الأم بها في خوفها من اندفاع العربة فوق السلالم ، لكن من فوقها مازال الجنود يواصلون زحفهم نحوها ، انها **تبدو محاصرة بينهم وبين انحدار السلالم** . وبعد لحظة من التردد تطلق صرخاتها ، ليقطع ايزنشتين الى لقطة قريبة لصف من الأحذية العسكرية الثقيلة وهي تهبط السلم ، ثم الى لقطة للبنادق التي تنطلق منها النيران والدخان ، ان رأس المرأة يترنح في لقطة قريبة ، ثم نرى **لقطة قريبة** أخرى تصور عجلات عربة الطفل وهي تتأرجح على حافة الدرج ، ان يد المرأة بقفازها الأبيض تقبض على حزامها ذي المقبض الفضي ، بينما نرى الناس في أسفل الدرج وهم يتلقون الضربات بلا تمييز من الجنود القوقازيين ، لنعود الى لقطة قريبة الى الأم وقد بدأ الدم يتدفق فوق قفازها وحزامها ، **وبدأ جسدها في الترنح والهبوط ليخرج تدريجيا من الكادر ، لنرى خلفها عربة الطفل وقد تعلقت في الهواء ، بينما يستمر امامها هبوط الجنود المنتظم ، وببطء ينحدر جسد المرأة ليدفع عربة الطفل خارج الشاشة** . ومن لقطة من أسفل الدرج نرى المرأة ذات النظارات وهي تصرخ فزعا ، بينما **تبدأ عجلات عربة الطفل تدور فوق حافة الدرج** . الآن .. ومن خلال سلسلة من **اللقطات السريعة** نرى عربة الطفل وهي تقفز متدحرجة عبر السلالم الى جانب جثث القتلى وأجساد الجرحى ، **ان العربة تندفع ببطء في البداية**

لتزداد سرعتها تدريجيا ، وتتحرك الكاميرا معهـا من الجانب . ويقوم ايزنشتين احيانا بالقطع الى لقطات متوسطة من أعلى تصور الطفل وهو يهتز بعنف داخل العربة ، ولقطات أخرى للفزع الذى استولى على المرأة ذات النظارات ، والطالب صاحب النظارة ذات الاطارات المعدنية ، وفوق السلالم نرى أعلى العربة النصف السفلى من صف من الجنود وهم يطلقون الرصاصات على الجماهير المتوسلة المتضرعة ، بينما نرى من اسفل الطالب وهو يصرخ عندما تصل عربة الطفل الى نهاية السلم لتنقلب فجاة راسا على عقب • (من المثير للسخرية أن هذا المشهد لسلالم أوديسا قد حاول تقليده ـ بشكل يفتقد البراعة ـ المخرج الأمريكى برايان دى بالما فى فيلم العصابات « اهل القمة » (١٩٨٧) ، فى مشهد تبادل اطلاق النار على سلالم محطة القطار ، ولكن الطفل قد نجا فى هذه الحالة بينما لم يستطع الفيلم النجاة) .

ان هذا المونتاج الذى يستخدمه ايزنشتين ـ كتطبيق لمفهومه عن « وسائل التحريض » ـ ينتهى كما بدأ بسلسلة من اللقطات السريعة ، فعلى الرصيف أسفل السـلالم نرى جنديا قوقازيا شريرا يغمد سيفه المرة بعد المرة فى اربع لقطات منفصلة ـ لا يستغرق بعضها الا عدة كادرات ـ بحيث لا نرى السيف وهو يعود للوراء أبدا ، مما يزيد من الاحســاس بالعنف الدموى ، ثم يقطع ايزنشتين على الضحية التى تقتلها هذا الجندى القوقازى ليختم بها مشهد المذبحة ، فنرى لقطة قريبة للمرأة العجوز ذات النظارات التى تناثرت فوق زجاجها بقع الدماء .

ومن الميناء نرى برج مدافع المدرعة بوتمكين وهو يتحول ببطء نحو الكاميرا ، ويظهر عنوان يقول « ان القوى العسكرية الغاشمة يتم الرد عليها بمدافع المدرعة » . وعلى الشاطىء نرى مبنى مسرح مدينة أوديسا الذى تزينه التماثيل الحجرية ، ويستقر فيه قادة الجيش القيصرى لتبدو اللقطة العامة للمسرح ومن خلفه السماء ، ثم نرى الدخان الأبيض وهو يندفع من فوهة أحد مدافع بوتمكين ، ثم يقطع ايزنشتين مرة أخرى الى تماثيل المسرح ، ثم نرى من خلال زوايا عديدة البوابة الحديدية والتماثيل الحجرية للمسرح وهى تنفجر الى شظايا ، وتتداعى وتختفى فى سحابة كبيرة من الدخان والرماد ، وأخيرا وفى تتابع مونتاجى قصير من ثلاث لقطات ، نرى تمثالا حجريا لأسد وهو ينهض على قدميه ، ويطلق زئيره ، كرمز لغضب الشعب الروسى على الوحشية التى تم ارتكابها على سـلالم الميناء ، وعلى استيقاظ غضبة هذا الشعب ضد النظام الذى ارتكب هذه الجريمة ، وبالطبع ، فان هذه ثلاث لقطات منفصلة لثلاثة أسود كل منها

فى وضع مختلف ، كانت موجودة أصلا بالقرب من بالتا وبعيدا تماما عن اوديسا ، ولكن بجمعها معا بطريقة تشبه مونتاج كوليشوف فى « الجغرافيا الابداعية » ، فان ايزنشتين استطاع أن يخلق وهما بحركة متصلة مستحيلة فى الواقع الفعلى ، كما استطاع أن يولد مجازا سينمائيا يعبر عن الغضب بطريقة شديدة القوة والاقتصاد ، وربما لم يكن يستطيع أن يحققها من خلال السرد التقليدى .

لقد خلق ايزنشتين أيضا مجازا سينمائيا آخر باستخدام عنصر الزمن فى مشهد المذبحة نفسه ، فعلى الرغم من أن سرعة التقطع بين اللقطات فى هذا المشهد تزداد تدريجيا على نحو مرعب (متوسط طول اللقطة هنا يبلغ حوالى ثانيتين بالمقارنة مع أربع ثوان فى بقية أجزاء الفيلم)، فان مشهد المذبحة كله يستغرق على الشاشة زمنا أطول بكثير مما يستغرقه فى الزمن الواقعى ، وذلك لأن ايزنشتين أراد الايحاء باحساس نفسى باستغراق هذا الحدث المرعب زمنا أطول من حقيقته ، وكما يكتب آرثر نايت فان « ايزنشتين أدرك أن الناس المحاصرين على السلالم سوف يشعرون بالتأكيد أن تلك هى أكثر لحظات حياتهم رعبا ، وربما كانت أيضا آخر لحظات هذه الحياة » ، ومن خلال المونتاج فان ايزنشتين قد استطاع أن يجعل الزمن ممتدا وأطول بكثير من اللحظة الواقعية التى يستغرقها وصول الجنود وضحاياهم الى أسفل درجات السلم ، لأنه أراد الايحاء بأن الفعل أعمق بكثير مما نراه على الشاشة ، تماما كما نجح فى نهاية الجزء الأول بالايحاء بالغضب الكامن فى صدور البحارة ، عندما لجأ الى اطالة الزمن الواقعى من خلال تكرار لقطة تحطيم البحار للطبق عدة مرات ومن زوايا مختلفة .

يمثل الجزء الخامس من الفيلم والمسمى « التقابل مع الفرقاطة » ذروة مضادة بالمعنى الحرفى والجمالى معا ، لأن هذا الجزء جاء بعد مشهد « سلالم الأوديسا » المفعم بالحيوية والأحاسيس القوية ، يبدأ هذا الجزء باجتماع على سطح المدرعة ، حيث يثور جدل بين مواطنى مدينة أوديسا والبحارة ، حول ضرورة الالتحاق بقوات التمرد ضد نظام القيصر ، ولكنهم يعلمون أنه قد تم ارسال فرقاطة لتواجه المدرعة بوتمكين وتوقف تمرد بحارتها ، فيقرر البحارة بالاجماع قبول المواجهة ، ويقطع ايزنشتين هنا على سطح المدرعة الخالى بما يفترض انقضاء فترة من الزمن ، ويظهر عنوان يخبرنا بأن « ليلة من القلق قد بدأت » ، الآن سوف نرى المونتاج الذى يضم ثمانى وستين لقطة ويوحى « بالهدوء الذى يسبق العاصفة » ، من خلال زوايا تصوير عديدة نرى السفينة وقد التفت بالمرساة ووقفت

ساكنة فى ضوء القمر ، بينما يطوف الحرس بهدوء فوق سطحها ، ويتحرك ضوء الكشـــافات فوق سطح المياه ، وتبدو المؤشرات المتوقفة لعدادات محرك السفينة ، بينما ينام البحارة فى عنابرهم ، فى نفس الوقت تكون الفرقاطة تقترب متسللة فى الظلام ، وأخيرا يراها بحار من خلال منظاره المقرب وهى تبدو فى الأفق ، ليطلق صفارة الانذار ، فيقفز البحارة من مراقدهم ويأخذون مواقعهم فى مواجهة الهجوم ، وتعبأ المدافع بالذخيرة ، ويظهر عنوان فرعى « الى الأمام بأقصى سرعة » ويبدأ مونتاج لاهث آخر فى المشهد التـالى ·

يستخدم ايزنشتين فى هذا المشهد ايقاعا متزايدا فى سرعته ، عن طريق القطع بين اللقطات المكبرة للمدافع وهى تتحرك فى كل اتجـاه ، وللتروس التى لا تتوقف عن الدوران مع لقطات لمدافع الفرقاطة الجبارة ، مصوبة فى اتجاه محركات المدرعـة بوتمكين ، الى لقطات تصور البحار ماتيوشينكو وهو يعطى الأوامر من فوق الجسر ، والدخان الذى يندفـع بقوة من مداخن السفينة ، ومقدمة المدرعة وهى تشق عباب البحر ، والمدافع التى يعاد توجيهها لتواجه الفرقاطـة التى تقترب أكثر فأكثر لتتضـح معالمهـا فى الأفق ، وعندما تتقـارب المدرعة بوتمكين والفرقاطـة يلجأ ايزنشتين الى زيادة التوتر بالاسراع فى القطع بين هذه اللقطات ، وتظهر لقطتان لسفينتين أخريين تحيطان بالمدرعة ، فتتوجه مدافع المدرعة ببطء نحوهما بينما تقتربان من مدى النيران ، لكن ماتيوشينكو يأمر حامل الأعلام بأن يعطى الاشارة للسفن المغيرة : « لا تطلقوا النيران ·· كونوا معنا » ويسود احساس بالترقب لفترة من الزمن ، فسفن الأسطول لا ترد على هذا العرض ، لكنها تستمر فى اقترابها نحو المدرعة التى يبدو مدفعها العملاق وهو يحتـل كل الشاشـة ، بينما يقف البحارة وراءه ينتظرون الأوامر باطلاق النيران ·

ان المدفع الذى كنا نراه مائلا وخلفه السماء فى اللقطة الماضية يدور على محوره حتى تبدو فوهته موجهة مباشرة للكاميرا ، فترد مدافع السفن الأخرى بأن توجه فوهاتها نحو المدرعة ، بينـا يرتفع علم المتمردين الأحمر فوق سارى الشراع ويخفق مع الريح ، وتتواجه المدافع فى مدى قريب ، وتبدو وجوه البحارة وهـم يحدقون فى قلق وتوتر فى اتجاه المدافـع ، وفجأة يبتسـم واحد منهم ويظهر عنوان : « الاخوة » لتزدحـم الشاشة بوجوه البحارة المبتهجين ، ان السطح الخالى للمدرعة بوتمكين يبدو الآن مزدحما بالبحارة وهـم يضحكون ويهللون ، وتنخفض مدافـع المدمرة ومدافع السفن القيصرية الأخرى ، التى يحتشد فوق سطحها أيضـا بحارة

يلوحون بقبعاتهم معبرين عن تضامنهم - ويظهر عنوان « وفوق رؤوس قادة الأسطول القيصرى تزمجر صيحة التضامن المبتهجة » ، وهكذا - وبدون اطلاق النيران - تمر المدرعة بوتمكين بسلام بين سفن الأسطول ، وتطير قبعات البحارة فى الهواء ، وتظهر لقطات من كل الزوايا تصور البحارة المتمردين فى احتفالهم فوق سطح المدرعة ، ويبدو العلم الأحمر وهو يخفق فوقهم فى انتصار ، ونرى مقدمة المدرعة العملاقة وهى تنطلق فى اتجاه الكاميرا وكأنها تقتحم الكادر فى لقطة قريبة لتحمل بحارتها نحو السلام والحرية .

تم استقبال فيلم « بوتمكين » استقبالا جماهيريا حارا عند عرضه الأول فى موسكو فى ١٨ يناير ١٩٢٦ ، لكن عرضه لم يستمر الا أسابيع قليلة ، ليتم استبدال افلام التسلية التجارية الرخيصة به ، فقد أطلق المخرجون المنافسون لايزنشتين على فيلمه وصف « النزعة التسجيلية التى تضخم الأحداث » ، والتى زعموا انها غير ملائمة للجمهور العادى ، ولكن عندما قامت السفارات السوفيتية فى باريس وبرلين بعرض الفيلم لذوى الآراء السياسية اليسارية فى عروض خاصة زاد رصيد الفيلم من المديح النقدى .

وفى ربيع عام ١٩٢٦ اشترك المؤلف الموسيقى الماركسى الألمانى ادموند مايزل مع ايزنشتين فى التحضير لنص موسيقى ثورى ، ليصاحب عرض الفيلم . لقد أطلق ايزنشتين على هذا التعاون « أول عمل له فى مجال الفيلم الناطق » ، كما أثمر هذا التعاون نتيجة مبهرة زادت من دفء استقبال الجماهير للفيلم ، حيث عرض الفيلم تجاريا فى ألمانيا لمدة أسابيع ، لكن تم منع عرضه رسميا فى الدول الأوروبية الأخرى ، ومع ذلك فان قليلين من الناس رأوه فى عروض خاصة ليساريين ومثقفين ، لينال سريعا شهرة ذائعة فى كل أنحاء العالم الغربى ، حتى ان المخرج المسرحى العظيم ماكس راينهارت ، الذى ترك أثرا كبيرا بأساليبه فى الاضاءة المسرحية على التعبيرية الألمانية ، قال بعد ان رأى الفيلم خلال عرضه فى برلين : « اننى مضطر للاعتراف بان المسرح سوف يستسلم للسينما » .
لقد أدى هذا النجاح الى أن ينظر الموظفون السوفيت الكبار الى ايزنشتين نظرة الاحترام ، كما توقف الهجوم النقدى على « المدرعة بوتمكين » وأتيح للفيلم عرض ثان فى الاتحاد السوفيتى حيث نال شهرة كبيرة ، أو كما يقول ايزنشتين فى كتاباته : « لقد استيقظت ذات صباح فوجدت نفسى مشهورا » . (هناك بعض الشك فى أن السلطات السوفيتية قد بالغت فى تقدير عدد المشاهدين ، لأنها ارادت أن تثبت أن جماهيرية الفيلم فى

الاتحاد السوفيتى ليست أقل من جماهيريته خارجها ، لكن المؤكد أن فيلم ايزنشتين قد كان الالهام لعديد من الأعمال الفنية التى قدمت تنويعات على قصة « المدرعة بوتمكين » فقد ظهرت أوبرا سوفيتية عام ١٩٣٧ ، وباليه بولندى عام ١٩٦٧ ، واحدى قصائد بريخت والعديد من الروايات والمسرحيات واللوحات التشكيلية ، بالاضافة الى جيل كامل من الأفلام الأمريكية الموسيقية التى تدور احداثها على سطح السفن الحربية) .

نظرية ايزنشتين فى المونتاج الجدلى

ينبع جزء كبير من شهرة ايزنشتين وأهميته من كونه صاحب نظرية سينمائية مهمة ، الى جانب كونه مخرجا عبقريا . ان مجمل كتاباته عن السينما ـ والتى تم تجميعها فيما بعد فى جزءين : «الاحساس السينمائى» (١٩٤٢) و « الشكل السينمائى » (١٩٤٨) ـ قد بدأت بكتاباته الأولى منذ عام ١٩٢٣ ، وبعد نجاحه الكبير فى « بوتمكين » بدأ فى صياغة أهم اسهاماته فى النظرية السينمائية ، والتى تنطلق من مفهومه عن المونتاج الجدلى ، وهى النظرية التى يمكن تلخيصها فى أن ايزنشتين رأى أن التوليف السينمائى أو المونتاج هو عملية تتبع المنطق الجدلى الماركسى . ان هذا المنطق الجدلى هو طريقة فى رؤية التاريخ الانسانى على أنه صراع دائم بين قوة « أو فكرة » ، تتفاعل وتندمج مع نقيضها « الفكرة المضادة »، ليتكون من اتحادهما ظاهرة جديدة تماما « المركب الجديد » ، ليست هى المجموع الحسابى لهاتين القوتين أو الفكرتين ، ولكنها قوة أو فكرة مختلفة تماما عنهما وأكبر منهما أيضا ، وهذا المركب الجديد الناتج من اتحاد الفكرة ونقيض الفكرة سوف يصبح بدوره فكرة جديدة فى عملية جدلية جديدة ، سوف تفضى بدورها الى مركب جديد وهكذا يستمر الصراع الجدلى عبر التاريخ .

لقد كان ايزنشتين يرى أن التوليف السينمائى يمثل تلك العملية الجدلية ، حيث تقوم اللقطة السينمائية بدور الفكرة ، التى توضع فى علاقة تجاور مع لقطة اخرى كأنها نقيض الفكرة ، ليتولد عن تجاور اللقطتين المركب الجدلى ، وهو هنا الفكرة أو الانطباع الذى يخرج به المشاهد عندما يرى تتابع اللقطتين . (لقد أدرك ايزنشتين أن هذا المنطق الجدلى هو نفسه جوهر العملية الادراكية النفسية للوسيط السينمائى ذاته ، فخلال العرض تتتابع لقطتان فوتوغرافيتان ثابتتان ، لكن تتابعهما يخلق شيئا مختلفا تماما عنهما ، اذ ان المتفرج يرى وهما بالحركة) . ان عناصر التناقض أو الصراع الكامنة فى اللقطات تتجسد على نحو بصرى ،

سواء فى اختلاف المضمون الدرامى بين اللقطات أم الاختلاف الشكلى بينها أيضا فى الخطوط والمساحات والكتل والاضاءة ، لهذا فان ايزنشتين يقدم تعريفا للمونتاج على أنه سلسلة من الأفكار أو الانطباعات ، التى تتولد عن « اتحاد لقطات منفصلة » ويعطى لذلك تشبيها مستمدا من عالم الصناعة ، اذ انه يراه مثل سلسلة الاحتراق فى آلة الاحتراق الداخلى . والتى تتتابع فيها الحركة فى صمام بعد آخر ، لكى يؤدى ذلك الى تحرك السيارة ، وعلى نحو مماثل فان « المونتاج يدفع بالفيلم الى الامام » . كما كان ايزنشتين يستعير أحيانا تشبيها لفكرته من عالم اللغة ، فان معنى اية كلمة فى جملة يعتمد على علاقة هذه الكلمة بالكلمات الأخرى السابقة عليها والتالية لها داخل الجملة ، وبالمثل فان اللقطة المنفصلة تستمد معناها داخل المونتاج فى علاقتها وتفاعلها مع اللقطات الأخرى المتجاورة .

ان الافتراض الكامن فى هذه النظرية ، هو أن المتفرج لا يرى فى المونتاج لقطات متتابعة ، الواحدة بعد الأخرى ، ولكنه يدركها كوحدة واحدة كما لو انها عرضت الواحدة فوق الأخرى ، بمعنى آخر فان المتفرج لا يرى اللقطات على أنها عملية جمع حسابية حيث (أ + ب + جـ = أ ب جـ) ، ولكنه يراها على نحو جشطالتى كوحدة واحدة متكاملة مختلفة تماما وأكبر من مجموع اجزائها (حيث أ ب جـ = س) ، بكلمات أخرى فان اللقطات أ و ب و جـ ليس لها اى وجود أو معنى فى حد ذاتها ، ولكن وجودها يتحقق من خلال تتابعها على شريط الفيلم ، ومعناها يتولد داخل ادراك المتفرج ، الذى يرى هذا التتابع على أنه نوع من المزج البصرى ، الذى يصهر هذه اللقطات ويجعلها فى وحدة واحدة ، لذلك وعند نهاية مشهد « سلالم أوديسا » فى « المدرعة بوتمكين » ، وعندما نرى اللقطات الثلاث المتتابعة لتماثيل حجرية لأسد نائم وأسد يستيقظ وأسد ينهض ، فاننا لا نرى هذا التتابع على أنه سلسلة متلاحقة من لقطات مختلفة ، ولكننا ندركه على نحو آخر فاننا نرى حركة واحدة غير متصلة لأسد واحد ، كما أن هذا الادراك يحمل فى طياته أيضا دلالة رمزية محددة .

وعلى الرغم من أن الملحمتين العظيمتين لجريفيث ، وتجارب كوليشوف فى التوليف ، هى الجذور التى تمتد فيها نظرية ايزنشتين ، الا أنه استطاع تطويرها من خلال دراسته لسيكولوجية الادراك ، كما أنه كان يستعين كثيرا بضرب أمثلة من طريقة الكتابة اليابانية من أجل توضيح مفهومه عن المونتاج الجدلى ، ففى الكتابة اليابانية توجد رموز تصويرية لأشياء بعينها ، ولكن الجمع بين رمزين أو أكثر فى وحدة واحدة يرمز الى شىء جديد تماما ، لذلك فان المفهوم الجديد أو الرمز الجديد ليس هو

المجموع الحسابي للمفاهيم أو الرموز الأولى ، ولكنه يعطى مفهوما مجردا لا يمكن التعبير عنه باستخدام أى من هذه الرموز التصويرية وحدها . وعلى سبيل المثال فان رمز « كلب » مضافا اليه رمز « فم » لا يعطى معنى « فم الكلب » كما نتوقع ، ولكنه يعطى كلمة « ينبح » وبالمثل فان :

طفل + فم = يصرخ .

طائر + فم = يغنى .

سكين + قلب = يحزن

ماء + عين = يبكى .

باب + اذن = يسمع .

ولهذا فاننا نرى فى كل حالة أن علامتين مختلفتين لشيئين ماديين ملموسين تتحدان ، ليتولد عنهما علامة جديدة لشىء مجرد وغير ملموس ، ان ما يريد ايزنشتين ان يثبته باستخدام هذه الأمثلة هو ان **الطريقة التى يمكن بها للسينما توصيل مفاهيم مجردة** مثل كل الفنون الرفيعة الأخرى **تقوم على استخدام الصور الفوتوغرافية المتحركة لاشياء مجسدة** . لقد قال جريفيث عن هذا الأمر فيما قبل : « يمكنك ان تلتقط صورا فوتوغرافية للأفكار » ، لكنه فى الحقيقة كان يشير الى طريقته فى استخدام اللقطات القريبة أو العودة الى الماضى (الفلاش باك) ، لكن ما فعله ايزنشتين هو أنه تجاوز كثيرا ما كان يريده جريفيث ، فما كان يطمح اليه ايزنشتين هو التأكيد على أن السينما تستطيع من خلال العملية الأساسية لها ـ وهى التوليف ـ **ان تخلق مفاهيم مجردة وليس فقط المشاعر والأفكار** .

وقد امتدت نظرية ايزنشتين عن المونتاج الجدلى لتتجاوز المشاهد المستقلة وتمتد الى بناء الفيلم كله . وفى مقالتين نظريتين مثل « **تناول جدلى للشكل السينمائى** » (١٩٢٩) و « **بناء الفيلم** » (١٩٣٩) ، كتب ايزنشتين تحليلات مطولة للبناء الجدلى فى فيلم « المدرعة بوتمكين » ، وفيهما يقول ايزنشتين ان كل جزء أو فصل من الفيلم مكون من نصفين متساويين مثل بيت الشعر ذى المصراعين ، ويفصل بين هذين النصفين توقف ممتد للحدث ، وبالمثل فان الفيلم كله مكون من نصفين متماثلين ، يفصل بينهما الجزء الخاص بضباب الميناء الذى يبدأ به الفصل الثالث ، لذلك فان **الهيكل الجدلى لكل فصل (وللفيلم كله ايضا) يتألف من توتر متصاعد ناتج عن عناصر متضادة ، يتبعها حل لهذا التضاد واسترخاء لهذا**

التوتر ، ليصبح هذا الحل بداية لتوتر جدلى جديد فى الفصل التالى ، ولقد أوضح ايزنشتين فكرته باستخدام شكل تخطيطى يصور بناء الفصول من الثانى حتى الخامس على النحو التالى :

الفصل الثانى : مشهد المشمع ← التمرد ٠

الفصل الثالث : مراسم الحداد على فاكولينتشوك ← المظاهرة الغاضبة ٠

الفصل الرابع : تعاطف المدنيين مع البحارة ← المذبحة ٠

الفصل الخامس : انتظار الأسطول فى قلق ← الانتصار ٠

كما وصف النقطة التى ينقسم فيها كل فصل الى جزءين متماثلين : « ففى الفصل الثالث هناك لقطات قبضات الأيدى المشرعة ، التى تتحول عندها فكرة مراسم الحداد الى فكرة الغضب ٠ وفى الفصل الرابع هناك العنوان الفرعى « وفجأة » ، الذى يفصل بين مشهد تعاطف المدنيين مع البحارة ومشهد المذبحة فوق سلالم أوديسا ٠ ان تلك الفواصل يمكنك ان تجدها أيضا خلال الفصل الثانى فى لقطات لوحات المدافع الساكنة ، وفى الفصل الخامس فى اللقطات التى تصور مدافع سفن الأسطول ، ولتلاحظ ان كليهما استمر للحظة من الزمن لتنطلق بعدها صيحة تنادى « أيها الاخوة » » ٠

وفى النهاية ، فان ايزنشتين قدم ملخصا للمنطق الجدلى خلال المشاهد داخل الفصول (وهو المنطق الذى يبدأ بفكرة ما تتصارع مع فكرة مناقضة ، ويفضى هذا الصراع لفكرة جديدة تماما تصبح بدورها طرفا فى صراع جديد مع فكرة مناقضة لها ٠٠٠٠ وهكذا يستمر المنطق الجدلى فى التصاعد) ، فعند بداية مذبحة سلالم اوديسا على سبيل المثال يقدم ايزنشتين تصورا للبناء الجدلى فى هذا التتابع على النحو التالى : ٣١

الفكرة : الجنود يتقدمون من فوق قمة السلالم ٠

الفكرة المناقضة : امرأة تصرخ فى فزع ٠

الفكرة المركبة من صراع الفكرتين السابقتين : شعور الجماهير بالقمع ٠

ثم :

الفكرة : شعور الجماهير بالقمع ·

الفكرة المناقضة : هروب الجماهير وهبوطهم على السلالم ·

الفكرة المركبة : الجنود يقمعون تمرد الجماهير ·

ثم :

الفكرة : الجنود يقمعون تمرد الجماهير ·

الفكرة المناقضة : الجنود يطلقون النار ·

الفكرة المركبة : تشتت وحدة الجماهير ·

وعند هذه النقطة ، فان الصراع الجدلى فوق سلالم أوديسا يتخذ اتجاها واحدا ، فان الهبوط المنظم لصفوف الجنود المسلحين يواجهه الهروب المضطرد للجماهير ، (ومصدر التناقض والصراع هنا هو الاختلاف بين سرعة وحجم كل من الكتلتين : الجنود والجماهير) ، ولكنهما يواجهان معا حركة مناقضة لبعض الأفراد الذين يصعدون السلالم ليتضرعوا للجنود ، بالاضافة الى الأم الوحيدة وطفلها التى ترافقهم فى صعود السلم ، بينما تقف الأم الشابة وهى تمسك بالعربة الصغيرة التى تحمل طفلها لتواجه هذه الأطراف جميعا ، الصاعدة منها والهابطة ، وفيما بعد فان الحركة المضطربة لعربة الطفل وهى تهبط درجات السلم سوف تضيف بعدا جديدا للحركة فى هذا المشهد ، وعندما يقترب المشهد من نهايته فى أسفل السلم فان لقطة لجندى قوقازى يلوح بسيفه فى وحشية ، سوف تصبح عنصرا فى صراع جدلى مع لقطة أخرى لوجه المرأة ذات النظارات وقد غطتها الدماء ، وينشأ عن هذا الصراع الجدلى فكرة جديدة هى الغضب · وفى مشهد تال تدخل لقطات مدافع بوتمكين فى صراع جدلى مع لقطات لقادة الأسطول ، لكى ينتج عن هذا الصراع الفكرة المركبة الأكثر أهمية فى الفيلم وهى التمرد الجماعى ·

حاول ايزنشتين فى مقالات أخرى ان يميز بين خمسة انماط او طرائق مختلفة للمونتاج ، يمكن استخدامها منفصلة أو مجتمعة فى أى مشهد :

١ ــ المونتاج الطولى ·
٢ ــ المونتاج الايقاعى ·
٣ ــ المونتاج النغمى ·

٤ ـ مونتاج التوافق النغمى •

٥ ـ المونتاج الذهنى او الايديولوجى •

ويعنى ايزنشتين بما أسماه « **المونتاج الطولى** » هو ذلك المونتاج الذى يهتم فقط **بسرعة التوليف او القطع بصرف النظر عن مضمون اللقطات ، واساس هذا التوليف هو طول اللقطة او زمن عرضها على الشاشة** ، ويتم التوليف عن طريق نظام يفرض أطوالا منتظمة للقطات الداخلة فى المونتاج ، وفى هذه الطريقة يستخدم التوازى بين لقطات ذات أطوال معينة ولقطات أخرى من نفس الطول ، كما يمكن أيضا استخدام التزايد او التناقص المضطرد مع تقدم المشهد ، ولكن تظل **العلاقة النسبية بين طول كل لقطة واخرى ثابتة داخل المشهد الواحد** ، ويمكن ان نجد مثالا واضحا للمونتاج الطولى متزايد السرعة فى مشاهد المطاردة ذات التوليف المتوازى فى أفلام جريفيث ، حيث يصل المشهد الى **الذروة** بواسطة القطع المتبادل بين **لقطات تزداد قصرا فى طولها** ، (كان جريفيث فى الحقيقة يستخدم هذه الطريقة للمونتاج لتحقيق ذروات درامية متتابعة ، لكن كل ذروة يجب ان تكون أسرع من سابقاتها ، حتى يصل الفيلم الى ذروته الكبرى ، وهى التى تستخدم التوليف الأسرع فى الفيلم كله) ، ولقد شعر ايزنشتين بان هذا المونتاج الطولى هو طريقة آلية وبدائية ، لذلك فانه ربط بينه ـ وربما لم يكن على حق فى ذلك ـ وبين المونتاج الذى يستخدمه أهم منافسيه فى السينما السوفيتية : بودوفكين •

ويصف ايزنشتين « **المونتاج الايقاعى** » بانه **طريقة اكثر تعقيدا فى استخدام المونتاج الطولى ، حيث ان سرعة التوليف فيه تعتمد على ايقاع الحركة « داخل » اللقطات ، بالاضافة الى اعتمادها أيضا على القواعد الأساسية المستخدمة فى المونتاج الطولى ، ان هذا الايقاع يمكن ان يستخدم لتعزيز وتقوية الاحساس بنبض وسرعة المونتاج الطولى داخل المشهد ، لكنه يمكن ان يستخدم أيضا لكى يصبح نقيضا له** ، ويضرب ايزنشتين مثلا على هذا التناقض من مشهد سلالم أوديسا حيث نرى **ايقاعا ثابتا لأقدام الجنود** وهم يهبطون درجات السلم ، وهذا الايقاع الثابت **يتناقض مع الايقاع المتزايد فى سرعته للمونتاج الطولى الذى يصور هروب المواطنين** ، وهذا النمط من التوليف يمثل نوعا من التفاعل (الناتج عن التضاد والتناقض) بين الحركة الايقاعية والطولية ، وهذا التفاعل هو الذى يحقق المزيد من التوتر داخل المشهد •

ويمثل « **المونتاج النغمى** » عند ايزنشتين مرحلة تتجاوز « المونتاج الايقاعى » ، حيث **تسيطر على المشهد كله نغمة سائدة** (أو طابع أو مزاج وجدانى خاص) ، ويصف ايزنشتين الفرق بين هاتين الطريقتين عندما يقول : « **فى المونتاج الايقاعى تصبح الحركة داخل الكادر هى العنصر الذى يفرض حركة التوليف** من كادر الى كادر ، وهذه الحركة داخل الكادر يمكن ان تكون أشياء متحركة أو قد تكون حركة عين المتفرج التى تقودها العناصر التشكيلية ، مثل الخطوط والكتل داخل الكادر ' لكن **الحركة فى « المونتاج النغمى » تعنى شيئا اكثر اتساعا فى مضمونه . فمفهوم الحركة هنا يتضمن كل العناصر الوجدانية والدرامية داخل اللقطة ،** لذلك فان المونتاج النغمى يعتمد على المسحة العاطفية السائدة فى المشهد كله » .

وكمثال على المونتاج النغمى ، يستشهد ايزنشتين بمشهد الضباب فى بداية الفصل الثالث فى « بوتمكين » ، فالنغمة الأساسية السائدة فى هذه اللقطات هى **نوعية الضوء** الذى يتراوح بين الضبابية والشفافية ، لذلك فان جميع العناصر التشكيلية داخل اللقطات تصبح فى خدمة هذه **النغمة السائدة** : « **الضوء** » ، اذن « فالمونتاج النغمى » ليس له علاقة بسرعة التوليف أو مضمون اللقطات ، ولكن علاقته الأساسية هى أنه يخلق ارتباطا رقيقا بين العناصر الوجدانية والعناصر البصرية داخل اللقطات الداخلة فى المونتاج . **أما مونتاج التوافق النغمى** ، وكما يصفه ايزنشتين ، فهو **يعتمد على تفاعل الطرائق الثلاث السابقة فى المونتاج معا** . وهو مونتاج **يتحقق فى ذهن المتفرج أكثر من تحققه خلال عملية التوليف** . (وفى الحقيقة أن ايزنشتين يستمد جوهر هذا النوع من المونتاج من فن **الموسيقى** ، فهو أقرب الى ما يسمى « **البوليفونية** » التى تسمح فيها لحنين أو أكثر فى نفس الوقت ، وعلى الرغم من استقلال كل لحن منهما فان سماعهما معا يخلق احساسا **بالتوافق النغمى أو « الهارمونى** » بين النغمات المختلفة التى تعزف وتسمع معا) . وبهذا فان مونتاج التوافق النغمى ليس نوعا خاصا من المونتاج وانما هو طريقة فى النظر الى المونتاج النغمى ، أو كما يقول ايزنشتين عنه : « ان التوافق البصرى لا يمكن أن تجده فى الكادر الثابت وحده ، تماما مثلما لا يمكنك أن تشعر بالهارمونية عندما ترى نصا موسيقيا مكتوبا ، ان هذا التوافق النغمى لابد أن يصبح مرئيا ، لذلك فهو يتولد من خلال عملية الادراك الجدلية (أو بالأحرى التفاعل بين المتفرج وما يراه على الشاشة) ، بنفس الطريقة التى يدرك بها المستمع الهارمونية عندما يسمع الموسيقى » .

لكن اهم انواع المونتاج التى افتتن بها ايزنشتين ، سواء فى نظرياته او أفلامه ، كان **المونتاج الذهنى او الايديولوجى** ، فكل طرائق المونتاج السابقة تهتم بتحقيق رد فعل وجدانى او نفسى عند المتفرج من خلال شكل معقد مركب من المثيرات (أو العناصر البصرية على الشاشة) وردود الأفعال (وهى الاحساس الوجدانى أو النفسى لدى المتفرج) ، لكن ما كان يفكر فيه ايزنشتين هو أن **المونتاج لا يقدر فقط على خلق المشاعر والأحاسيس ، ولكنه قادر أيضا على التعبير عن افكار مجردة وصياغة مقولات ذهنية مباشرة وصريحة** ، لذلك فان التوليف فى المونتاج الذهنى لا يعتمد أساسا على السرعة أو الايقاع أو الطابع الوجدانى ، (على الرغم من ان هذه العناصر يمكن ان تكون متضمنة فى اى تتابع من اللقطات) ، ولكنه **يعتمد فى جوهره على العلاقة الذهنية بين اللقطات ذات المحتوى البصرى المتناقض** ، أو بكلمات اخرى فانه يعتمد على ان الجدل أو الصراع او التفاعل بين العناصر البصرية ، فى لقطات متتابعة ، **يمكن ان يخلق افكارا مجردة** ، فالتوليف المتوازى والمتداخل فى مشهد النهاية من فيلم « **الاضراب** » **بين لقطات لمذبحة العمال ولقطات لذبح ثور فى السلخانة** يعتبر مثالا واضحا على المونتاج الذهنى ، الذى يمكن أن نجده أيضا فى فيلم « **المدرعة بوتمكين** » **فى التوليف بين الكاهن الذى ينقر باصابعه على الصليب ، والضابط الذى ينقر باصابعه على السيف** ، فالمونتاج الذهنى اذن يخلق نوعا من **المجاز او التشبيه** ، **الذى يعرض لقطتين متتابعتين ، وفى تتابعهما تتولد فكرة ذهنية لا توجد فى اى منهما (ففى « الاضراب » يتولد فى ذهن المتفرج مفهوم القمع الوحشى للعمال الذى لا يختلف عن ذبح الحيوانات ، وفى « بوتمكين » يتولد مفهوم التحالف بين رجال الدين ورجال السلطة لقمع الشعب)** .

لكن فيلم ايزنشتين الثالث « اكتوبر » او « عشرة ايام هزت العالم » (١٩٢٨) احتوى على أكثر المشاهد تجسيدا لهذا النوع من المونتاج ، لأن الفيلم كله يمكن رؤيته على أنه محاولة ـ لم تنجح تماما ـ لسرد أحداث الثورة البلشفية من خلال سينما ذهنية خالصة ، وعلى سبيل المثال وفى أحد المشاهد الشهيرة من الفيلم التى تصور صعود ألكسندر كيرينسكى ـ رئيس الحكومة المؤقتة ـ الى السلطة فى الفترة السابقة مباشرة على الثورة البلشفية ، فان ايزنشتين **يقدم لقطات متتابعة لكيرينسكى وهو يصعد بوقار سلالم البرج الحجرى** ذى الطابع الباروكى فى قصر الشتاء ، ويقطع بين هذه اللقطات وعناوين فرعية مكتوبة بحروف ضخمة تعلن عن صعوده ايضا لذروة السلطة واحتكاره للمنصب بعد الآخر : « وزير

الدفاع » ، و « البحرية » ، « الجنرال الكبير » ، و « الدكتاتور » ، كما نرى أيضا لقطات لضباط صغار وهم ينحنون له بالتحية فى أسفل الدرج ، بل ان كيرينسكى يمر أيضا تحت تمثال النصر ليبدو التمثال كما لو أنه سوف يضع تاجا من الغار فوق رأس كيرينسكى ، وعندما يصل الرجل الى أعلى السلم ، ويقف أمام الباب الذى سوف يفضى به الى مكتبه ، يقطع ايزنشتين بين لقطات لحذائه العسكرى اللامع وبديه ذواتى القفازات اللفخمة، ثم أخيرا الى دمية آلية تمثل طاووسا يفرد ذيله فى عظمة وبهاء . ان ما يقصده ايزنشتين من المونتاج داخل هذا المشهد هو أن يوحى بمفهوم او فكرة الغرور المتضخم والطموح السلطوى لدى كيرينسكى وحكومته »

لقد كان كل تفكير ايزنشتين حول المونتاج يسير فى اتجاه تأسيس لغة سينمائية متفردة ، تعتمد على الترابط بين المؤثر ورد الفعل (على طريقة بافلوف) ، وهو الترابط الذى لا يعطى الا اهتماما قليلا جدا لمنطق السرد الروائى . وفى الحقيقة ان هذا التفكير ينبع من استغراق ايزنشتين طوال حياته فى دراسة التفاعلات النفسية فى عملية الإدراك الجمالى ، لذلك فان اللغة السينمائية التى أسسها واطلق عليها اسم « المونتاج الجدلى » تحقق اثرها من خلال التلاعب بوجدان المتفرج ، سواء على مستوى الأحاسيس العاطفية أم على مستوى ردود الفعل لجهازه العصبى ، لذلك فان نقادا معاصرين ــ وعلى الأخص من اتباع أندريه بازان الفرنسى صاحب النظرية السينمائية ــ قد وصفوا المونتاج الجدلى بأنه يفرط فى التلاعب بالمتفرج ، أو حتى بالنزعة الشمولية ، لأنه يتدخل تدخلا سافرا فى تحديد رد فعل المتفرج تجاه ما يراه على الشاشة ، ان هذا الاعتراض يبدو فى الجانب الأكبر منه اعتراضا فلسفيا ، لأنهم يعتقدون أن الافراط فى استخدام المونتاج يؤدى الى ضرورة تجزىء الحدث الى شذرات من اللقطات يعاد تجميعها مرة أخرى من خلال التوليف ، وهو ما يدمر « واقعية المكان » (طبقا لما يقوله بازان) ، وهى الواقعية التى يرونها ضرورية لتحقيق العلاقة بين الصورة السينمائية والعالم الحقيقى ، بكلمات أخرى فانهم يؤمنون بأن المونتاج الجدلى يتخلى عن العلاقات المكانية للواقع ، ويخلق بدلا منها علاقات مصطنعة ومختلقة ولا وجود لها . ولكن المونتاج الجدلى لا يحقق ما يريده من اللغة الرمزية او المجازية او الشعرية الا من خلال تعمده لتحطيم هذه العلاقات المكانية الطبيعية او الحقيقية (فالمونتاج الجدلى لا يريد ان ينقل للمتفرج الاحساس بالواقع ، لكنه يستخدم هذا الواقع من أجل خلق افكار أو مفاهيم لا تنبع بالضرورة من الواقع الذى نراه على الشاشة ، وانما تنبع من تتابع اللقطات التى تصور شذرات من

هذا الواقع) · وكما يكتب الناقد بول سيدور فى احدى المقالات التى ارادها أن تكون نقدا حادا لايزنشتين ، فان « الأفلام الأولى لايزنشتين هى فى جوهرها سينما للعقل ، حيث لا ترى المكان أو الحركة كما نراهما فى الواقع ، فهما موجودان فقط فى مخيلة المتفرج الذى يقوم ذهنه بتجميع التفاصيل لكى يكون منها رأيا محددا » ، بل ان ايزنشتين نفسه اوضح فى كتابه « الاحساس السينمائى » أن « قوة المونتاج تكمن فى انه يتضمن داخل العملية الإبداعية كلا من وجدان المتفرج وعقله » ، فالمتفرج يجد نفسه مدفوعا الى أن يسير فى نفس الطريق الذى يمضى فيه الفنان من خلال المونتاج الذى اختاره ، لذلك فانه ليس من المهم على الاطلاق ان نصدر حكما بالادانة أو الاشادة للمونتاج الذهنى ، لكن المهم حقا هو أن ندرك انه يمكن أن يحقق أثرا جماليا رفيعا كما فى فيلم « بوتمكين » ، وان كان هذا المونتاج لم يستطع ان يحقق نفس الأثر فى فيلم ايزنشتين التالى الذى أوضح جوانب القصور فى هذا النوع من المونتاج ·

« اكتوبر » او « عشرة ايام هزت العالم » (١٩٢٩)

معمل لاختبار المونتاج الذهنى وتطبيقه

فى ربيع عام ١٩٢٩ ، تم اختيار ايزنشتين عن طريق اللجنة المركزية للحزب الشيوعى ومؤسسة السينما السوفيتية ، لكى يصنع فيلما للاحتفال بالذكرى العاشرة للثورة البلشفية ، ليبدأ ايزنشتين ومساعده جريجورى الكسندروف (١٩٠٣ ـ ١٩٨٤) فى كتابة سيناريو ذى تفاصيل شديدة الدقة ، تحت عنوان « اكتوبر » لكى يغطى مجمل احداث الثورة ، معتمدا فى ذلك على المئات من المذكرات الشخصية ، والمقابلات الصحفية ، والجرائد السينمائية ، والمقالات المنشورة ، بالاضافة الى كتاب الصحفى الأمريكى جون ريد « عشرة أيام هزت العالم » ، وهو العنوان الذى عرضت تحته ، فى امريكا وبريطانيا ، نسخة شديدة الاختصار من الفيلم · ولكن ايزنشتين ـ كما فعل فى السابق فى تخطيطه لفيلم « بوتمكين » ـ انتهى الى فكرة التركيز على أحداث معينة بدلا من الاستغراق فى التفاصيل ، وكانت تلك هى الأحداث التى دارت فى بتروجراد أو ليننجراد من فبراير حتى اكتوبر ١٩١٧ · لقد وضعت كل الامكانات ـ بما فيها الجيش السوفيتى والبحرية السوفيتية تحت يد ايزنشتين ، بل ان الحياة فى ليننجراد قد توقفت تماما خلال الشهور الستة التى استغرقها تصوير الفيلم ، حيث تم تمثيل الأحداث الحقيقية بعشرات الآلاف من الممثلين ، مثل مشهد اقتحام قصر الشتاء وقصفه ، وعندما تم الانتهاء من توليف

الفيلم فى نوفمبر ١٩٢٧ ، بلغ طوله ما يقرب من ثلاثة عشر الف قدم أو حوالى ثلاث ساعات من العرض ، فى نسخة كانت تتوافق تماما مع **النص الموسيقى الذى وضعه ادموند مايزل** ، ولكن أحداثا مهمة وقعت فى الفترة التى تم فيها انتاج الفيلم ، فقد صدر **قرار بنفى ليون تروتسكى** (١٨٧٩ - ١٩٤٠) (الذى كان وزيرا للحربية كما لعب دورا كبيرا خلال الثورة والحرب الأهلية) ، وهكذا كان على ايزنشتين أن يذعن لأوامر اللجنة التنفيذية للحزب الشيوعى ولقائد الحزب يوزيف ستالين (١٨٧٩ - ١٩٥٣) ، **باختصار عدة آلاف من الاقدام من نسخة الفيلم لكى يحذف كل اشارة لدور الزعيم المنفى** (تصل أقرب التقديرات الى الدقة الى انه تم حذف حوالى ثلث طول الفيلم) . وللأسباب ذاتها فانه تم منع تداول كتاب جون ريد فى الاتحاد السوفيتى منذ أواخر عام ١٩٢٧ ، وحتى وفاة ستالين فى عام ١٩٥٣ . وعندما عرضت هذه **النسخة المختصرة** فى مارس عام ١٩٢٨ قوبلت بفتور ، ولم يستطع المتفرجون فهم المونتاج الذهنى التجريدى فيها ، كما ان النقاد المنتمين للحزب هاجموا الفيلم تحت دعوى الاغراق فى **النزعة الشكلية** ، وهو **الاتهام الذى أوضح تماما تلك الهوة الفاصلة بين جماليات ايزنشتين والنظام الستالينى الجديد** . (لم يكن ايزنشتين المتهم الوحيد فى هذا المجال ، فخلال السنوات الأولى من حكم ستالين - ١٩٢٧ و ١٩٢٨ تحديدا - فان نصف عدد الأفلام التى تم انتاجها واجهت قرارات بالمنع من العرض) .

لقد أطلق **الناقد والمؤرخ يون بارنا** على فيلم « **اكتوبر** » تعبير « **فيلم تجريبى يتمتع بدرجة عالية من الاتساق الجمالى** » ، ولقد كان هذا صحيحا فقد استخدمه ايزنشتين كمعمل يختبر فيه نظرياته عن المونتاج الذهنى واثره على المتفرجين ، ففى فيلم « اكتوبر » طبق ايزنشتين **المونتاج الذهنى** بنفس طريقة تتابع الأسود الحجرية فى « بوتمكين » ، لكى يقدم تفسيره وتعليقه على كل أحداث الثورة ، وهكذا فان كيرينسكى يتم تصويره على الشاشة فى تشبيه مجازى مع الطاووس ، كما ان رجاله المسلحين يشبهون دمى من الجنود ، وهى **تشبيهات تأتى جميعها من خارج السياق الدرامى** للفيلم ، وبالمثل فان **انشقاق المنشفيك (الاقلية) خلال المؤتمر الثانى لمجلس السوفيت يتم تشبيهه بلقطات تصور أيدى أنثوية ناعمة وهى تعزف على أوتار آلة الهارب** ، كما أن انضمام كتيبة الدراجات النارية للمؤتمر توضع جنبا الى جنب مع لقطات تصور عجلات دراجة تدور بسرعة شديدة . (ويكتب ايزنشتين عن هذا المشهد فى كتابه « الشكل السينمائى » أنه استطاع بتلك الطريقة تحويل المضمون الوجدانى للحدث الى صورة بصرية

مغمية بالحركة) ، وعند تلك النقطة فان ايزنشتين يوحى بتبدد النظام القيصرى وخوائه ، من خلال سلسلة من الصور الفوتوغرافية الثابتة لبعض الزخارف التافهة والسترات العسكرية ذات النياشين الملونة ، وفى هذا الفيلم يمكنك أن تجد العديد من انواع **الاستعارة البلاغية** ـ تماما مثل اللغة المكتوبة او المنطوقة ، حيث يتم **استخدام الجزء للتعبير عن الكل** ـ فالبنادق التى يلوح بها الجنود فى الهواء تقول لنا ان الجيش قد انضم الى البلاشفة ، كما أن ايدى الموظفين وهم يدقون بعصبية على آلات التليفون تشير الى أن حكومة كيرينسكى لا تستطيع السيطرة على أعصابها عندما بدأت تفقد الزمام .

ان هناك العديد من الأدوات البلاغية الأخرى التى استخدمها ايزنشتين لكى يزيد من الأثر الأيديولوجى للفيلم ، مثل **الرمزية** التى تنشأ عن تعاقب بعض اللقطات ، فهو يصور تاريخ الدين من خلال سلسلة من اللقطات ، تبدأ بالايقونات المعاصرة ، وتتراجع لتصل حتى الأصنام البدائية ، كما استخدم أيضا بعض الحيل السينمائية البسيطة ، فتمثال الكسندر الثالث يتم تدميره فى الجزء الأول من الفيلم كدلالة على نجاح الثورة ، لكننا نراه من خلال العرض العكسى للشريط وكأن شظاياه تتجمع بطريقة سحرية من جديد ، فى محاولة من ايزنشتين لتقديم تشبيه لأحلام القياصرة بالعودة الى السلطة .

كما أن هناك مشهدا نال من النقاد والمؤرخين مناقشات واسعة ، عندما استخدم ايزنشتين مشهد فتح الجسر والرفع البطىء لتصفية المتباعدين ، لكى **يوحى بأن مدينة بتروجراد قد تمزقت بعد الثورة** ، فمن أحد جوانب الجسر يتدلى جواد مايزال مربوطا الى عربته بينما يتدلى من الجانب الآخر من الجسر خصلة من شعر فتاة ميتة لقيت مصرعها فى اطلاق النيران أثناء المظاهرة ، وتظل تلك الخصلة متأرجحة لفترة طويلة قبل ان تسقط جثة الفتاة من الثغرة بين فتحتى الجسر ، **ان هذا المشهد من منظور السرد الراوئى يحكى عن قيام الشرطة بفتح الجسر لكى تقطع الطريق على العمال الذين يريدون التراجع لمصانعهم ، لكن ايزنشتين حول هذه الأحداث الى مجاز شاعرى عن طريق الابطاء فى تصوير الهوة الفاصلة بين نصفى الجسر** ، وهكذا فانه يجعل اللحظة أكثر طولا بكثير مما تستغرقه فى الواقع الحقيقى ، انه مشهد **يذكرنا بمشهد تحطيم الطبق** ، **ومشهد مذبحة سلالم أوديسا فى « بوتمكين »** ، حيث يعمد ايزنشتين لاطالة الزمن لكى يصور أثره النفسى الهائل ، الذى يتجاوز بكثير تلك اللحظة القصيرة من الزمن التى استغرقها الحدث .

وربما كانت النسخة الجماهيرية المعروضة من فيلم أكتوبر ـ كما أشار النقاد المعارضـــون للفيلم ـ تبالغ فى النزعة الشكلية من ناحية اهتمامها باللغة السينمائية شديدة التعقيد ، أكثر من اهتمامها بالمضمون الذى يهدف للتعبير عن وقائع الثورة ، لكن الأهم هو أنه حتى من خلال معايير ايزنشتين ، فان **المونتاج الذهنى لا يضمن النجاح دائما فى تحقيق اهدافه ، فهناك فى بعض الأحيان انفصال مثير للاضطراب والبلبلة بين الفكرة التى يريد ايزنشتين توصيلها ، وطريقته فى التعبير عنها على نحو سينمائى** ، لقد كتب ايزنشتين فى عام ١٩٢٩ : « ان اللغة الهيروغليفيـة للسينما قادرة على التعبير عن أى مفهوم ، وعن أية فكرة طبقية ، وعن أى شعار سياسى ، دون الاستعانة بأرشيف جاهز من المواقف الدرامية أو النفسية » • (تطبيقا لايمان ايزنشتين بهذا القول ، فقد حاول بالفعل بين عامى ١٩٢٧ و ١٩٢٨ التخطيط جديا لصنع **فيلم يقدم ترجمة سينمائية لكتاب كارل ماركس « رأس المال »**الذى يقدم تشريحا اقتصاديا واجتماعيا هائلا للرأسمالية ، لأن ايزنشتين **كان يأمل فى أن يرفع المونتاج الذهنى الى « مصاف عالم الفلسفة »** ، كما أنه بعد أن **قرأ رواية « يوليسيس » لجيمس جويس** ـ التى أسماها « انجيل السينما الجديدة » ـ **فانه أصبح قريبا من الايمان بأن المونتاج الذهنى يمكن استخدامه فى عالم الأدب** ، وقد كتب عن ذلك يقول : « لقد انشـغل جويس داخـل المطبخ اللغوى للأدب بنفس الشىء الذى كنت مفتونا به فى أبحاثى المعملية حول اللغـة السينمائية » • كان ذلك فى فبراير عام ١٩٢٨ ، وفى العام التالى قضى ايزنشتين ســاعات طويـلة يتحدث مع جويس فى باريس حول اعـداد « يوليسيس » للسينما ، وهو المشروع الطموح الذى لم يقدر له أن يتحقق لأن جويس فقد بصره فى تلك الأيام) •

ان هذا النوع من السينما الذهنية الخالصة لا يمكن فى الحقيقة أن يوجد ـ فيما عدا بعض الأشكال الخاصـة من فن التحريك ـ وذلك لأن الحقائق السينمائية تتجسد دائما من خلال صور لأشياء حقيقية مجسدة ، وبالطبع فان مفهوم ايزنشتين كان هو اســتخدام هذه الأشـياء المجسدة وتنظيمها على نحو محدد ، للايحاء بمعان مجردة ، وهذا صحيح فى جانب منه ، لكن كل الدلائل المتاحة تشير الى أن **تقنيات المونتاج الذهنى تنجح فقط عندما تستمد جذورها من السياق الدرامى أو الروائى للحدث ، لكن عندما ينتهك المونتاج الذهنى هذا السياق السردى ـ على النحو الذى تكرر كثيرا فى « أكتوبر » ـ فانه ينحو الى خلق رموز لا يمكن للمتفرج تفسيرها ، ولا توجد الا فى ذهن الفنـان ، لأن المعنى لا ينبثق من خلال الأشياء المجسدة التى يراها المتفرج على الشاشة** •

ايزنشتين بعد فيلم « اكتوبر »

كان فيلم ايزنشتين التالى استمرارا لمشروعه الذى بداه قبيل تكليفه باخراج فيلم « اكتوبر » ، وهو مشروع الفيلم الذى أسماه « الخط العام » - الاصطلاح الذى كان يعنى سياسة الحزب الشيوعى - ثم أعاد تسميته ليصبح « القديم والجديد » (١٩٢٩) عندما اعترض أتبـاع ستالين على الاسم الأول . كان تصور ايزنشتين عن الفيلم هو ان يكون قصيدة شاعرية - فى شكل يجمع بين التسجيلية والروائية - فى مديح نظام التعاونيات الزراعية السوفيتية ، ويحكى الفيلم قصة تعليمية عن تطور قرية فلاحية روسية عادية ، من التخلف والفقر الى الرفاهية من خلال تأسيس مزرعة تعاونية ، وكان ايزنشتين فى البداية يفكر فى أن تدور أحداث القصة حول شخصية رئيسية هى الفلاحة مارفالابكينا (والتى لعبت دورها فى الفيلم فلاحـة حقيقية كتجسيد لنظرية ايزنشتين فى تنميط الشخصية ، لكن هذه الفلاحة البـسيطة تكرس جهودها لدعم المجهود التعاونى فى المزرعة وتصبح أهم دعائم نجاح المزارعين فى سياستهم الجديدة . ومثل كل أفلام ايزنشتين فان فيلم « القديم والجديد » قد استغرق وقتا طويلا فى الاعداد له وبحث مادته ، كما أنه تم تصويره فى المواقع الحقيقية ، بالاضافة الى أن ايزنشتين استخدمه - كما فعل فى فيلم « اكتوبر » - كمعمل لتجاربه ، هذه المرة ليس من أجل المونتاج الذهنى ولكن من أجل مونتاج التوافق النغمى ، ولقد حقق بالفعل نجاحا كبيرا فى هـذا المجال ، فطبقا لهذا النوع من المونتاج الذى كان ايزنشتين يطلق عليه أحيانا « المونتاج البوليفونى » ، (مستعيرا الاصطلاح الموسيقى الذى يعنى تعدد الالحان التى تعزف فى وقت واحد)، كما كان يطلق عليه أحيانا أخرى «البعد الرابع السينمائى»، طبقا لهذا المونتاج فان الفيلم تم توليفه وتجميعه من خلال طريقة تشبه التوزيع الموسـيقى لالحان رئيسية ، وهو الاسلوب الذى سوف يطلق عليه اندريه بازان فيما بعـد « الميزانسـين » ، كنقيض للتوليف الذى يعتمد على تحليل المشهد الواحد الى العـديد من اللقطات القصيرة (وهو ما سوف نتناوله تفصيلا فى الفصـل الثالث عشر) . وعلى العكس من المونتاج الذهنى فى فيلم « اكتوبر » ، فان كل اللقطات فى مونتاج التوافق النغمى تنبع بشكل طبيعى من السياق الدرامى للفيلم ، كما أن كل لقطة تحتوى على تكوين معبر يستخدم عمق الصورة ، بحيث تسود اللقطة حالة مزاجية محددة تشبه الطابع الذى تاخذه الالحان فى الموسيقى بين اختلاف « السلم أو المقام الصغير » و « السلم أو المقام الكبير » .

ان ايزنشتين يستخدم تشبيهات تمد جذورهـا فى عالم التاليف الموسـيقى السيمفونى ، وكما كتب فى كتاب « الشكل السينمائى » عن

فيلم « القديم والجديد » ، فان « كل مشهد كان له طابع موسيقى ـ من ناحية التأثير النفسى والفسيولوجى على المتلقى ـ ولذلك فان النظام الذى اتبعه لتحقيق الظلال الحسية والايقاعية المعقدة كان بالضرورة يشبه عملية قيادة الأوركسترا ، لكى تتوافق الالحان ـ أو المشاهد ـ معا » . ويحتوى الفيلم على مشاهد شهيرة مثل لقاء الفلاحة مارفا لأول مرة مع آلة فصل القشدة ، ومشهد وصول ثور القرية لتلقيح اناث البقر فى المزرعة ، ومشهد « الرقصة » الأخيرة للجرارات الزراعيـة ، ولكن من المؤكد أن توليف ايزنشتين فى الفيلم كله كان من أرق وادق الأعمال التى أنجزها ، وفى الحقيقة أن عديدا من النقاد اتفقوا على اعتبار هذا الفيلم **أجمل الافلام الصامتة** ، ولقد كان ايزنشتين يستبق الواقعيين الايطاليين الجدد ، عندما كتب عن هدفه من تحقيق فيلم «القديم والجديد» ، بانه كان يريد تمجيد « **مشاعر الوجود الانسانى فى حياته اليومية** » . وبالفعل فان الفيلم استطاع أن يخلق نوعا من « السينما الشاملة » التى لم يستطع ايزنشتين تحقيقها فيما بعد ، ففيلم « القـديم والجديد » يتسم **بالطابـع شديد العذوبة فى تصـويره للسـماء والشمس والأرض والانسـانية ذاتها** ، التى استطاع ايزنشتين أن يخلق منها شـكلا بصريا رائعا ، ومع ذلك فان الموظـفين الرسميين اعربوا عن عدم الرضا عندما انتهى صنع الفيلم فى ربيع ١٩٢٩ ، مما اضطر ايزنشتين الى **تصوير نهاية اخرى لفيلمه طبقا لأوامر ستالين** . وعلى الرغم من ذلك كله ، وعلى الرغم أيضا من النجاح الجماهيرى للفيلم ، فان النقاد الحزبيين أدانوا الفيـلم بقسوة ، واتهموه مرة اخرى **بالاتهام القديم بالاتجاه نحو النزعة الشكلية** ، لقد كان موقف هؤلاء النقاد نذيرا بمتاعب جمة سوف يواجهها ايزنشتين فى المستقبل ، على الرغم من أنه وصل الى قمة شهرته العالميـة فى عام ١٩٢٩ ، ولم يسـتطع الحزب أن يتجاهـل ذلك الاحترام الذى أضـفاه ايزنشتين على السينما السوفيتية والاتحاد السوفيتى فى كل أنحاء العالم .

لقد **أخذ ايزنشتين السينما الصامتة الى ابعد مدى يمكن ان تذهب اليه مع فيلمه « القديم والجديد »** ، تماما مثلما فعل قبـل ست سنوات عندما وصل الى الحدود القصوى للمسرح التقليدى قبل أن « يسقط فى هوى السينما » ، وها هو الآن وهو فى قمة قوته الابداعية يقف على حافة السينما الناطقة ، التى كان شديد الاهتمام بها ـ لأنه كان يراها وسيلة لتحقيق أحلامه الجمالية . وللأسف فان اسهامات ايزنشتين لفن السينما الصامتة ظلت طوال عقد كامل اسهامات نظرية ، وذلك لأن هذا المهندس العملاق للسينما السوفيتية الصامتة لم يكن مسموحا له بأن يصنع فيلما

آخر ، حتى أتيحت له الفرصة عام ١٩٣٨ بفيلم « **الكسندر نيفسكى** » .
لقد شهدت تلك الفترة كوميديا مأساوية سياسية ، تتجسد في عدم قدرة فنان مثل ايزنشتين على أن يصنع أفلاما في بلده لمدة تسع سنوات كاملة ، في نفس الوقت الذى ارتقى فيه الى مصاف الفنانين العالميين الذين نالوا نجاحا كبيرا في جميع أنحاء العالم ، حتى ان أشخاصا عاديين في الغرب كانوا ينظرون اليه ولأفلامه كمثل أعلى للشكل السينمائى ، ففي أغسطس عام ١٩٢٩ ، وعندما بلغ من العمر احدى وثلاثين سنة ذهب ايزنشتين – في بعثة نظمتها مؤسسة السينما السوفيتية – مع كاتب السيناريو الكسندروف والمصور السينمائى تيسه ، **لدراسة السينما في أوربا الغربية والولايات المتحدة** ، حيث بدأ في ١٩٣٠ التخطيط **لمشروعات أفلام لم تكتمل مع شركة باراماونت** (من أهم تلك المشروعات فيلم « **ذهب سوتر** » المقتبس عن رواية « الذهب » (١٩٢٥) **للروائى المستقبلى بليز سندراس** ، والتى تدور عن المهاجر الألمانى جون أبوسطس سوتر ، الذى بدأ في البحث عن الذهب في كاليفورنيا ، وحقق نجاحا حتى انه بنى امبراطورية عملاقة من ثروته ، ولكنه تحول في النهاية الى الشيوعية . لقد كتب ايزنشتين ملاحظات عن سيناريو الفيلم يقول فيها انه يصور « الجنة البدائية الهادئة في كاليفورنيا التى تحطمت بسبب البحث المجنون عن الذهب » . هناك ايضا معالجة ماركسية **لرواية « مأساة امريكية »** (١٩٢٦) من تأليف **تيودور درايزر** ، لكن الفيلمين رفضا بدعوى نقدهما الحاد للمجتمع الأمريكى ، ولكن « مأساة أمريكية » ظهر الى الوجود عام (١٩٣١) بعد تعديل السيناريو الذى أخرجه جوزيف فون ستيرنبرج – كما سوف نرى في الفصل الثامن – ثم اعيد صنع فيلم آخر عن نفس القصة بعد عشرين عاما تحت عنوان « **مكان تحت الشمس** » ، عن سيناريو جديد أخرجه **جورج ستيفنس** – كما سوف نرى في الفصل الثانى عشر – ولقد قام **وليم فوكنر** باعادة سياغة معالجة ايزنشتين لفيلم « **ذهب سوتر** » في مشروع من اخراج **هوارد هوكس** في عام ١٩٣٤ ، لكن المشروع لم يكتمل وتحول من شركة « باراماونت » الى شركة « يونيفرسال » ، ليخرجه **جيمس كروز** في عام ١٩٣٦ ، ومن المصادفات الساخرة أن تظهر في نفس العام معالجة نازية لنفس الرواية تحت اسم « **قيصر كاليفورنيا** » من اخراج وتمثيل السينمائى النمساوى **لويس ترينكر** الذى صور سوتر على انه « قومى ألمانى يرفض الرأسمالية الأمريكية المنحلة » .

بعد ان فشلت هذه المشروعات مع شركة « باراماونت » ، رحل ايزنشتين الى المكسيك لتصوير ملحمته التى لم تكتمل « **فلتحى المكسيك** »

(١٩٣١ ـ ١٩٣٢) ، وعلى كل حال فقد كانت الاقامة المؤقتة القصيرة فى امريكا سببا فى أن يلتقى ايزنشتين على نحو عملى بالتقنيات الجديدة فى تسجيل الصوت ، لتدخل حياته بداية من التعقيدات المأساوية التى سوف تحاصره حتى موته المبكر فى عام ١٩٤٨ ، وهو ما سوف نتناوله بالتفصيل فى الفصل التاسع ٠

فسيفولود بودوفكين

كان فسيفولود بودوفكين (١٨٩٣ ـ ١٩٥٣) المخرج الثانى العظيم للسينما السوفيتية الصامتة ، والذى بدأ حياته بدراسة الكيمياء والصيدلة ، ولكنه قرر اعتزال مهنته ليصبح فنانا سينمائيا بعد أن شاهد فيلم « **التعصب** » **لجريفيث** فى موسكو عام ١٩٢٠ ، ليلتحق بمدرسة السينما فى موسكو ، ويقضى عامين كعضو فى **ورشة كوليشوف** حيث اشترك فى تجارب التوليف الشهيرة التى سبق ذكرها فى هذا الفصل ، كما انه اشترك فى انتاج واخراج فيلمى « **الرحلات العجيبة للسيد غرب فى ارض البلاشفة** » (١٩٢٤) « **وشعاع الموت** » (١٩٢٥) ٠ كان أول أفلام بودوفكين الطويلة فيلما تسجيليا طويلا عن نظريات بافلوف فى علم الانعكاس الشرطى تحت عنوان « آليات المخ » (١٩٢٦) ، والذى استخدم فيه بنجاح قواعد التوليف التى اكتشفها كوليشوف ، **كأداة تعليمية فى شرح نظرية خلق ردود الافعال الشرطية بحيث تبدو مفهومه وغير معقدة للجمهور العادى** ، وفى نفس الوقت تقريبا قام بودوفكين بالاشتراك مع **نيكولاى شبيكوفسكى** بتصوير واخراج فيلم « **حمى الشطرنج** » (١٩٢٥)، الذى كان فيلما كوميديا من بكرتين على طريقة أفلام **ماك سينيت** فى ستوديو **كيستون** (انظر الفصل التالى) ، ولكن الفيلم **اعتمد فى توليفه على قواعد كوليشوف** (حيث تم تعشيق الحبكة الرئيسية مع لقطات لبطل الشطرنج خوسيه كابابلانكا ، التى حصل عليها أحد مصورى بودوفكين الذى تنكر فى دور مصور احدى الجرائد السينمائية) ، ولقد قام بتصوير الفيلمين **أناتولى جولوفنيا** (١٩٠٠ ـ ١٩٨٢) ، الذى سوف يصبح مصورا لكل أفلام بودوفكين من ١٩٢٥ الى ١٩٥٠ ، وحقق الفيلمان نجاحا جماهيريا داخل الاتحاد السوفيتى ، لكن **أول أفلام بودوفكين الروائية الطويلة** « **الأم** » (١٩٢٦) هو الذى جعل بودوفكين يأخذ مكانة تحت أضواء الشهرة العالمية ، جنبا الى جنب مع رفيقه وغريمه السوفيتى ايزنشتين ٠

وفيلم « الأم » **عن رواية لمكسيم جوركى** قام بودوفكين **وكاتب السيناريو ناثان زارخى** باقتباسها بتصرف ، ليقوم بتصويرها جولوفنيا ،

وحيث تدور أحداث الفيلم خلال ثورة عام ١٩٠٥ (قـام برتولد بريخت بتحويل نفس الرواية الى المسرح فى عام ١٩٣٢ فى معالجة تتناقض تماما مع معالجة بودوفكين وان لم تقل عنها اهمية) · يحكى الفيلم قصة امرأة لا تعرف عن السياسة شيئا، ومتزوجة من رجل سكير متوحش (أو حولته الظروف القاسية الى وحش)، والذى يعمل مع ابنه بافيل فى أحد المصانع. ان العائلة تعيش حياة من الفقر المدقع المهين ، مما يضطر الأب لكى يجد ما ينفقه على الخمر الى الالتحاق بجماعة « المائة السود » ، وهى فرقة من القتلة المأجورين المعادين للثورة ، والتى تمولها الحكومة القيصرية ، وفى مواجهة دموية بين العمال المضربين وجماعة المائة السود فى فناء المصنع ، يكتشف الأب أن ابنه بافيل مشترك فى الاضراب ، وفى أثناء القتال يموت الأب على يد أحد أصدقاء بافيل ، وفيما بعد تأتى الشرطة الى منزل بافيل لتبحث عن الأسلحة ، وتخون الأم الساذجة ابنها معتقدة أن تعاونها مع الشرطة سوف يساعده على تبرئة ساحته ، ولكن بافيل يواجه محاكمة زائفة حيث يصدر حكم بسجنه ، فتصدم الأم فى البداية ويسيطر عليها الحزن ، لكن هذه التجربة من معاناة الطغيان القيصرى تغير تماما من وعيها السياسى ، وبذلك فانها تقترب من اصدقاء بافيل وتساعده فيما بعد على الهرب من سجنه ، ويلتقيان مرة أخرى عند نهاية الفيلم فى يوم عيد العمال ليقودا معا المظاهرة العمالية ، لكن فرقـة من الجنود القوقـازيين تهاجم المتظاهرين ، وتلقى الأم والابن مصرعهما فى بطولة وهما يواجهان طغيان النظام القيصرى ·

حصل فيلم « الأم » على نجاح عالمى يقترب من ذلك النجاح الذى حققه « بوتمكين » ، ولنفس الأسباب تقريبا · (فى استفتاء ضم ١١٧ ناقدا سينمائيا من ست وعشرين دولة لاختيار أفضل اثنى عشر فيلما فى تاريخ السينما ، خلال معرض بروكسل الدولى عام ١٩٥٨ ، حصل « بوتمكين » على المركز الأول ، و « الأم » على المركز الثامن) · ان فيلم الأم يتمتع بنوع خاص من جمال الأسلوب والتصوير المتأنى ، والتوليف الذكى ، فأحداثه تتطور بشكل ايقاعى خلال أربعة أقسـام متماثلة ، يحقق فيها التوليف درجة عالية من التحكم فى الايقاع ، ولكن فيلم « الأم » أكثر هدوءا وأقل بهرجة من فيلم « بوتمكين » ، فعلى الرغم من أنه فى جوهره أمثولة سياسية تتناول حدثا عنيفا ، الا أنه يخلو من تلك النزعة الملحمية الصاخبة كما فى « بوتمكين » · ليركز على الدراما الانسانية التى أصبحت هى جوهر الأحداث ، بينما لا تمثل الوقائع التاريخية الكبيرة الا خلفية لها · لقد كان فيلم ايزنشتين يتناول اللحظة التاريخية ذاتها ، بينما يدور

فيلم بودوفكين عن البشر وهم يعيشون تلك اللحظة ، وهذا هو الأسلوب الذى استمر فى الافلام الصامتة لبودوفكين ، والتى جعلته أكثر شهرة من ايزنشتين داخل الاتحاد السوفيتى . **فبينما كان ايزنشتين فنانا عظيما فى مجال الملاحم التاريخية التى تتناول جموع الجماهير ، كان تناول بودوفكين اكثر شخصية وانسانية** ، وكما كتب الناقد الفرنسى **ليون موسيناك** فيما بعد ، فان « فيلم ايزنشتين يشبه الصرخة ، بينما يشبه فيلم بودفكين الأغنية » . لقد تعلم بودوفكين من جريفيث أن يضع تقابلا بين المشاهد التى تصور الأحداث الجماعية ، بمشاهد أخرى تصور دراما أكثر حميمية عن الناس العاديين التى تتغير حياتهم بسبب تلك الأحداث ، وعلى الرغم من ان بودوفكين كان يؤيد الى حد ما النظريات المعاصرة له فى تنميط الشخصيات ، فانه تعلم من جريفيث ايضا **اهمية التمثيل السينمائى** الذى يحقق تفاعل المتفرج وجدانيا مع ما يراه على الشاشة ويدفعه الى تصديقه ، وقد استطاع بودوفكين تحقيق ذلك بالفعل ، من خلال التمثيل العظيم للممثلة **فيرا باراَنوفسكايا** (١٨٨٠ ــ ١٩٣٥) فى دور الأم ، والممثل « **نيكولاى باتالوف** » (١٨٩٨ ــ ١٩٣٧) فى دور الابن ، فان وجودهما وحده يضفى على الفيلم نوعا من الغنائية العاطفية التى تختلف تماما عن أعمال ايزنشتين ، وان وجدتها احيانا فى فيلم « القديم والجديد » .

ولكن على الرغم من بروز الطابع العاطفى الجذاب للفيلم ، فان **مونتاج بودوفكين كان فى كل تفاصيله على نفس الدرجة من التعقيد التى يتسم بها مونتاج ايزنشتين** ، والذى تعلم منه بودوفكين الكثير مثل كل السينمائيين السوفيت المعاصرين ، (لقد كان بودوفكين يؤكد دائما على ان تالى التجارب السينمائية المهمة فى حياته بعد فيلم « التعصب » كانت فيلم « بوتمكين ») ، لذلك فان بعض المشاهد العظيمة من ناحية المونتاج فى فيلم « الأم » تتضمن تلك المشاهد التى تسهر فيها الأم الحزينة الى جانب جثة زوجها ، بينما تتساقط قطرات المياه ببطء فى دلو الى جانبها ، وكذلك مشهد حلم بافيل الجميل بالهرب من السجن ، والذى نرى فيه توليفا للقطات تصور الربيع وهو يحل على الأرض الجرداء فى مونتاج متواز مع وجه بافيل وهو يبتسم ، بينما يكون الهرب الحقيقى لبافيل من السجن فوق قطع الجليد الطافية فى عز الشتاء ، لينتهى الهرب بالمذبحة الرهيبة . ان مشهد الجليد يبدو وثيق الصلة بفيلم جريفيث « الطريق الى الشرق » (١٩٢٠) أكثر من صلته برواية جوركى ، ولكن بودوفكين يظل وفيا لتراث ورشة كوليشوف عندما **يضفى على المونتاج معنى مجازيا بالاضافة الى وظيفته السردية** ، فعندما يبدأ المشهد نرى قطع

الجليد تطفو عبر النهر مع لقطات متبادلة للعمال وهم يسيرون في اتجاه المصنع في مواجهة بطولية مع قوات الجنود ، وعندما يبدو النهر وقد ازدحم بقطع الجليد المتراكمة ، فان صفوف العمال بنورها تتزايد ، حتى تفيض تلك الكتلة الهائلة من الجماهير على افريز الشارع ، **ان للنهر وقطع الجليد الطـافية هنا وظيفة سردية روائية ، لأننا نعلم أن النهر يمر الى جانب السجن ، وانه سوف يكون وسيلة بافيل للهروب** ، وأن الشاب سوف ينضم بعد هروبه عبر الضفة الثانية من النهر الى مسيرة العمال ، بعد أن يقفز على قطع الثلج الطافية مثلما فعل قبله بطل فيلم « الطريق الى الشرق » ، **لكن هناك ايضا معنى مجازيا للنهر وقطع الثلج ، فكتل الجليد سوف تصطدم فجأة وبعنف بقاعدة الجسر الحجرى ، وهو الجسر نفسه الذى سـوف يشهد بعد لحظات الصـدام الدموى بين العمال والجنود** ، وهكذا فان المونتاج المركب فى مشهد المذبحة ، والذى يحاكى مشهد سلالم اوديسا فى الايحاء القوى بحالة الهلع التى تنتاب البشر ، وهم يعيشون حادثا دمويا عنيفا ، يسـاعد على اضفاء طابع وجدانى عميق يؤكد على الذروة الدرامية فى هذا الفيلم الثورى ، الذى يمزج بين الأفكار والعواطف على نحو فنى رقيق .

من ذلك المنظور لمونتاج بودوفكين ، يبدو واضحا أن هذا النوع من المونتاج لا يكتفى فقط بخلق معان رمزية او فكرية ، لكنه يظل دائما فى خدمة السياق السردى والروائى للفيلم ، **لأن بودوفكين – على عكس ايزنشتين – لم يهتم كثيرا بالتجريد الذهنى** ، وكانت له اسبابه النظرية فى هذا المجال ، لأنه كان يؤمن أن عملية المونتاج تحدث أثرها على المتفرج بطريقة مختلفة عن تلك التى كان ايزنشتين يتصورها ، **لم تكن العملية الرئيسية فى المونتـاج عند بودوفكين هى اتحاد اللقطات او التماجهـة (او عناصر التجاذب والتنافر كما كان يسميها ايزنشتين)** ، **ولكن العملية الرئيسية للمونتاج هى الترابط الذى يحقق اتصالا ناعما بين كل لقطة وتلك التى تليها ، حتى لو كان تتابع اللقطات يوحى بالرمز الى جانب ايحائه بالواقع الحقيقى** ، ولقد كتب بودوفكين فى مقدمة الطبعـة الألمانية لكتابه « **التكنيك السـينمائى والتمثيل السـينمائى** » (١٩٢٦) : « ان التعبير الذى يقول ان (الفيلم يتم تصويره) هو تعبير زائف تماما ويجب أن يختفى من اللغة ، ان (الفيلم يتم بناؤه) بواسطة شرائط منفصلة من السليولويد وهى المادة الخام الأولى للسينما » ، وهكذا فان **بودوفكين يختار نموذجا معماريا للبناء السينمائى ، بينما اختار ايزنشتين من قبله نموذجا جدليا وفكريا** ، على الرغم من أن النموذجين قد يتداخلان أحيانا

من الناحية العملية - لقد كان الاختلاف الحقيقى بين مونتاج ايزنشتين ومونتاج بودوفكين لا يدور فى جوهره حول العناصر والأسس الشكلية للمونتاج ، وانما حول تأثيره النفسى على المتفرج ، **حيث كان ايزنشتين يؤمن بان المعنى السينمائى يتولد فى ذهن المتفرج من خلال اتحاد أو اندماج اللقطات والكادرات المختلفة، بينما كان بودوفكين يرى ان هذا المعنى يتولد من خلال اتصال هذه اللقطات والكادرات** ، وهذا الاختلاف بين وجهتى النظر لم يتوقف حتى بعد ايزنشتين وبودوفكين ، الى ان اصبح لدينا معلومات اعمق عن سيكولوجية الادراك وتجارب أكبر فى مشاهدة الأفلام .

وبحلول أغسطس ١٩٢٨ ، ومع مولد السينما الناطقة ، كان على **ايزنشتين وبودوفكين** ان يحاولا حل الاختلافات الجمالية بينهما ، **وصدرا بيانا (بالاشتراك مع جريجورى الكسندروف) لتأييد استخدام الصوت غير المتزامن (او الكونترابونطى)** ، ورفض استخدام الصوت لمجرد اضافة الحوار الذى يطابق حركات شفاه الممثلين على الشاشة ، لأنهما كانا يريان فى هذا الاستخدام المتزامن للصوت تهديدا لفن المونتاج كما مارساه فى السينما الصامتة .

كان **فيلم بودوفكين التالى** ـ مثل فيلم « أكتوبر » لايزنشتين ـ تكليفا من اللجنة المركزية لاحياء الذكرى العاشرة للثورة البلشفية ، وكان اسمه « **نهاية سانت بترسبرج** » (١٩٢٧) ، وكما فعل سابقا فى فيلم « الأم » ، قام بودوفكين بالتركيز على **الدراما الشخصية لافراد بعينهم يعيشون احداث الثورة** ، ويحكى النصف الأول من الفيلم قصة صبى فلاح ذهب الى عاصمة الدولة القيصرية سانت بترسبرج بحثا عن عمل فى عشية الحرب العالمية الأولى ، ولأنه لم يكن يمتلك وعيا سياسيا ، فانه قبل العمل كمخبر للسلطات ، وأداة لافساد الاضرابات التى كان يقوم بها العمال ، لكنه عندما بدأ فى فهم الحياة غير الانسانية التى يعيشها العمال فى ظل النظام الراسمالى ، فانه يهاجم صاحب المصنع فى سورة من الغضب ، فيساق الى السجن حيث يتم تجنيده فى الجيش عندما تندلع الحرب ، عندئذ يتحول تركيز الفيلم الى الحرب ذاتها والى أحداث الثورة كما عاشها الجندى الصغير - ان **النصف الثانى من الفيلم** والذى يغطى الأعوام من ١٩١٥ حتى ١٩١٧ **يشبه كثيرا أفلام ايزنشتين** ، فى استخدام المونتاج على نحو خلاق ، للتعبير عن الأثر التاريخى للاحداث الكبيرة ، **ولكن العنصر الانسانى فى أفلام بودوفكين يظل معزولا مع العناصر الملحمية والرمزية** ، فهو يستخدم المونتاج ببراعة خلال هذا الجزء لكى يؤكد

على التناقض بين الرأسماليين الذين يزدادون ثراء والفقراء الذين يزدادون بؤسا بسبب الحرب ، كما انه يستخدم ايضا ـ مثلما فعل فى فيلم « الأم » ـ زوايا التصوير الموحية دراميا على طريقة جريفيث ، فعندما يصل الصبى الى سان بترسبرج فى المرة الأولى ، تراقبه الكاميرا من زاوية شديدة الارتفاع ، لذلك فانه يبدو قزما بين بنايات المدينة العالية وتماثيلها الضخمة ، لكنه عندما يعود الى المدينة مرة اخرى فى نهاية الفيلم ، بعد ان انضم للقوات البلشفية التى تقتحم قصر الشتاء ، تصوره الكاميرا من زوايا منخفضة ، وعلى عكس فيلم « اكتوبر » لايزنشتين ، فان بودوفكين استطاع الانتهاء من فيلم « نهاية سان بترسبرج » فى الموعد المقرر ، ليتم عرضه جماهيريا وينال نجاحا جماهيريا هائلا فى الاتحاد السوفيتى ، كما حصد كثيرا من المديح النقدى خارجه أيضا . وان كثيرا من النقاد يعتبرونه اليوم متفوقا على فيلم ايزنشتين فى تحليله لأحداث الثورة ، على الرغم من ان فيلم « اكتوبر » يظل فيلما متفردا مستعصيا على المقارنة بافلام اخرى فى نفس السياق ٠

كان **الفيلم الصامت الأخير** لبودوفكين هو « **وريث جنكيز خان** » (والذى عرض فى الخارج تحت اسم « **عاصفة فوق آسيا** ») ، وقد استمر فيه بودوفكين فى اتباع طريقته فى السرد الروائى التى بدأها فى فيلم « الأم » ، حيث نرى شخصا غير واع سياسيا يجعله طغيان القيصرية يذوب فى الحركة الثورية ، ولكن فيلم « وريث جنكيز خان » تدور أحداثه فى وسط آسيا السوفيتية خلال عام (١٩٢٠) ، وبطله صياد مغولى تستغله الجيوش الأجنبية التى تدخلت لتحارب الجيش الأحمر فى آسيا خلال الحرب الأهلية (هناك بعض الضغوط السياسية التى مارسها السفراء الأجانب وادت الى تسمية البريطانيين فى الفيلم باسم « الروس البيض » فى النسخ التى تم عرضها فى الخارج ، ولكن المتفرج لا يستطيع ان يخطىء انهم بريطانيون) ٠

يبدأ الفيلم بداية مثيرة عندما يهاجم (بير) ـ المغولى الشاب ـ تاجر فراء انجليزيا كان قد غشه فى أحداث سابقة ، ليهرب المغولى بعدها ويلتحق بالمحاربين السوفيت فى الشمال ، لذلك يحاول جنود جيش التدخل البريطانى تعقبه واطلاق النيران عليه ، ويتركونه جريحا جروحا خطيرة ، ولكن ضابطا يعثر على تميمة بين متعلقات (بير) توضح ان المغولى ينحدر مباشرة من سلالة جنكيز خان ، لذلك يقوم البريطانيون بتضميد جراحه وعلاجه ، ليصنعوا منه حاكما عميلا لهم على منغوليا ، وبالفعل فان المغول يقبلون حكمه فى البداية لكنه يدرك فى النهاية ان البريطانيين يستخدمونه لقمع شعبه ، فينقلب (بير) على البريطانيين فى غضب عارم

يشبه غضب شمشون ، حيث نراه فى نهاية الفيلم وهو يهدم مبنى القيادة البريطانية فوق رأس آسرية ، ويقفز فوق جواد ليجمع حشدا هائلا من فرسـان المغول ، الذين يزحفون فى موجـة بعـد أخرى ضـد الغزاة البريطانيين ، ويتحولون فى النهاية الى عاصفة كونية تقتلع جذور المستعمرين وتدفع بهم ـ على النحو الحرفى للكلمة ـ من فوق الأرض .

ان هذه النهـاية الرمزية العظيمة كانت تحتوى عند العرض الأول للفيلم على المئات من اللقطات ، مما جعل العديد من النقاد ذوى النزعات المتزمتة ينظرون اليها على أنها غير واقعية ـ ولقد كان بودوفكين يريدها بالفعل غير واقعية حرفيا ـ كما كانوا يرون الفيلم بهذه النهاية لا يحقق التأثير الأيديولوجى المطلوب ، كما انهم كانوا يعتبرون الفيلم مغرقاً فى النزعة الشكلية بسبب تصويره الرائع لجمال الطبيعة فى منطقة جلوفنيا حيث تم تصوير الفيلم ، وعلى الرغم من أن الفيلم حقق نجاحا جماهيريا كبيرا ، كما أذهل المتفرجين فى الخارج ببراعته الحرفية العالية ، فان بودوفكين أصيب بنوع من الصدمة بسبب الحدة التى واجهه بها النقاد السـوفيت الرسميون ، مما أدى الى فشل فيلمه التالى الذى حاول فيه تطبيق نظريتـه عن الصوت غير المتزامن أو الصـوت الكونترابنطى . كان ذلك هو فيلم « حالة بسيطة » (١٩٣٢) ، والذى يدور عن قصة حب شديدة الذاتية حكاها بودوفكين باسلوب انطباعى ، من خلال شذرات ولقطات قصيرة تبدو أكثر اقترابا من نظريات ايزنشـتين منهـا لأفلام بودوفكين الأولى ، وقد تم عرض هذا الفيلم لفترة قصيرة فى نسخة صامتة بعد أن أعاد بودوفكين الكثير من توليفه ، وعادت تتردد من جديد اتهامات النقاد له بالنزعة الشكلية ، ليكون ذلك اشارة على أن الفترة التجريبية العظيمة للفن السوفيتى كانت تقترب من نهايتها ، وعلى الرغم من أن بودوفكين حاول أن يتحمل عاصفة النقد المرير التى كانت على وشك أن تقتلع فنانى المونتاج الكبار فى السينما السوفيتية ـ فقد استمر فى عمل بعض الأفـلام الناطقة المحترمة مثل « هارب من الجنـدية » (١٩٣٣) و « سوفوروف » (١٩٤١) ـ الا انه لم يسـتطع أن يحقق مرة أخرى المكانة التى وصل اليها مع أفلامه الثلاثة الصامتة الكبيرة ، بسبب التدخل الدائم للبيروقراطيين فى الحزب الشيوعى (بينما استطاع « دولار » ـ المخرج المساعد فى فيلم « الأم » ـ أن يقدم لبودوفكين يد المساعدة فى حالات عديدة ، فقد كان دولار معروفا بولائه للحزب ، لذلك كان يؤكد للبيروقراطيين أن بودوفكين بدوره مازال وفيا للواقعية الاشتراكية ، وهو ما ساعد بودوفكين على أن يستمر فى عمل الأفلام ، وهو الأمر ذاته الذى

قام به السينمائيان بيتور بافلينكو وديمتري فاسيلييف في مساعدة ايزنشتين على اخراج فيلمه « الكسندر نيفسكي » .

الكسندر دوفشنكو

كان الكسندر دوفشنكو هو الفنان الثالث الذى يحتل أهمية كبيرة في تاريخ السينما السوفيتية الصامتة ، وأكثر فناني هذه المرحلة ابتعادا عن التقليدية . ولد الكسندر دوفشنكو (١٨٩٤ ـ ١٩٥٦) لعائلة اوكرانية من الفلاحين ، وتنقل في شبابه في عدة أعمال ، فعمل مدرسا ودبلوماسيا ورساما لسلسلة القصص المصورة السياسية ، ومصورا تشكيليا قبل التحاقه باستوديوهات أوديسا عام ١٩٢٦ ، وقد بلغ من العمر اثنين وثلاثين عاما ، ومثل جريفيث كان يعرف القليل عن السينما عندما بدأ حياته فيها ، بل لقد كتب عن الفترة الأولى من حياته : « لقد كنت ارى الأفلام نادرا جدا » ، لذلك كانت افلام الثلاثة الأولى في استوديوهات اوديسا تقليدا حرفيا لافلام « السلاب ستيك » الكوميدية الأمريكية التى كان الجمهور السوفيتي يحبها ، لكنه صنع فيلما عام ١٩٢٨ اظهر فيه احساسا شاعريا عميقا ، كما اتسم الفيلم بالابتعاد عن التقليدية من الناحية التقنية ، الى الحد الذى دفع الموظفين الرسميين في اتحاد السينما الأوكرانى الى عرض الفيلم عرضا خاصا ليسألوا ايزنشتين وبودوفكين عن رأيهما فيه ، وكان هذا الفيلم هو « زفينيجورا » الذى يدور حول سلسلة من القصص تحكي عن البحث عن كنز قديم خبأه الأسلاف في مكان ما من آسيا الصغرى . ان كل قصة من هذه القصص الأربع تدور في مرحلة مختلفة من التاريخ الأوكرانى ، لكي يصنع دوفشنكو تقابلا بين الماضي والحاضر ، وليدفع المتفرج الى الخروج بمغزى سياسى معاصر ، وهو ما جعل ايزنشتين وبودوفكين يدركان على الفور أهمية الفيلم ، ولقد كتب ايزنشتين في مرحلة لاحقة عن ان ذلك المزج الساحر في الفيلم بين الخيال والواقع ، و « الابداع الشعرى ذا الحس الوطنى العميق » ، يذكر المتفرج باعمال الكاتب الروسى نيكولاى جوجول (١٨٠٩ ـ ١٨٥٢) ، كما كتب دوفشنكو نفسه عن الفيلم انه يمثل بالنسبة له « قائمة بامكاناته الابداعية » ، وكان ذلك حقيقيا ، لان الفيلم يتمتع بأسلوب شديد الخصوصية في السرد السينمائي ، وبنزعة غنائية عاطفية ، وحساسية محبة للحياة الأوكرانية ، لذلك فان الفيلم قد مهد الطريق امام الفيلمين العظيمين التاليين لدوفشنكو وهما « الترسانة » (١٩٢٩) « والارض » (١٩٣٠) .

يمثل فيلم « الترسانة » قصيدة سينمائية ملحمية عن آثار الثورة والحرب الأهلية على أوكرانيا • يبدأ الفيلم مع الحرب العالمية الأولى وينتهي بإضراب للعمال في مصنع للأسلحة والذخائر في كييف ، لكن الفيلم لا يريد أن يحكي قصة بقدر ما يريد أن يقدم مجازا بصريا عريضا عن الثورة وأحداثها ، التي تتضمن الفظائع الكابوسية للحرب وبؤس الفقراء نتيجة للقمع الاقتصـــادى ، مما خلق في النهاية روحا لا يمكن قمعها ، تنشد الحرية ، وتعيش في قلوب الشعب الأوكرانى ، ومن ناحية البناء السـينمائى فان فيلم « الترســانة » يقدم نظرة موجزة للثورة الأوكرانية ، من خلال سلسلة من الفقرات التي تنحو الى الرمز أو المجاز، ولكن يمتزج فيها التاريخ والتصـوير الكاريكاتورى والفولكلور والأمثولة والأسطورة امتزاجا رائعا ، وانه يمكن لنا أن نرى في الكادرات الجميلة الرائعة ، التي قام بتصويرها دانيلو ديموتسكى (١٨٩٣ – ١٩٥٤) ، الناس وهم يعيشون ويموتون ، ولكننا نرى ايضا الجياد وهي تتكلم ، كما تنبعث الحياة في اللوحات والرسوم • كما ينتهي الفيلم بالبطل وهو يعرى صدره امام وابل من نيران الرجعيين ، ويستمر فيما يشبه المعجزة في الوقوف على قدميه كرمز للروح الثورية التي لا يمكن قمعها وهزيمتها، ولقد لاحظ ايزنشتين فيما يخص البناء الرمزى للفيلم • الذى لا يضع في مركز اهتمامه السرد الروائي ، ان فيلم « الاضراب » كان من أهم الأمثلة في السينما على « تحرير الأحداث من قيود الزمان والمكان » ، وبالفعل فان النقاد الرسميين شعروا ببعض الصعوبة مع فيلم «الترسانة»، ومع ذلك وطبقا لرواية المؤرخ جاى ليدا ، فان الجمهور قد تقبل الفيلم بشكل حسي ، كما استطاع ان يفهم اللغة الخاصة للفيلم •

كان فيلم دوفشنكو التالى هو « الأرض » ، الذى يعتبر من أهم افلامه التي نالت شهرة عالمية ، وعلى الرغم من أن حبكته المختصرة تتناول شكلا عاديا من أشكال الصراع الطبقى ، فان الفيلم في جوهره أنشودة لا تهتم بحكاية القصص ، تتغنى باستمرارية الحيـــاة والموت في أوكرانيا كما عشقها دوفشنكو • يتميز الفيلم بايقاع طبيعى هادىء يشبه ايقاع الحياة ذاتها ، ليحكى قصة بسيطة عن الصراع بين عائلة من ملاك الأرض الأغنياء « الكولاك » ، والفلاحين الشـــباب في مزرعة جماعية في احدى القرى الأوكرانية الصغيرة • (كان الكولاك أو ملاك الأرض هم الأعداء الطبقيون التقليديون منذ بداية حكم ستالين الذى كانت سياسته تهدف الى نزع الملكية واقامة مزارع جماعية ، حتى ان الملايين من ملاك الأرض انتهوا الى السجن أو الترحيل أو الابعاد بعد مصادرة أراضيهم ، أما الفلاحون الفقراء فقد وجدوا أنفسهم في موقف الاختيار بين الذهاب للعمل في المزارع

الجماعية ، أو الموت جوعا من المجاعة المصطنعة التى حدثت فى عامى ١٩٣٢ ــ ١٩٣٣ ، وهى المجاعة التى اتسمت بالوحشية فى أوكرانيا ، حتى ان بعض المؤرخين يعتقدون ان الهدف الحقيقى منها كان التخلص من القوميين الأوكرانيين) ٠ وعندما يرفض الكولاك فى الفيلم بيع أراضيهم الشاسعة الى المزرعة الجماعية ، كان عمدة القرية فاسيل يصادر الأرض ، ويشترى جرارا زراعيا جديدا ، ويدير المزرعة الجماعية حتى تحقق النجاح والازدهار ، وفى احدى الامسيات يتم اطلاق النار على فاسيل فيموت صريعا على يد أحد ابناء أسرة الكولاك ٠ ان والد فاسيل وهو فى غمرة حزنه على الابن يرسل فى طلب كاهن القرية ، ويطلب منه جنازة « عصرية » لابنه تتخللها « أغنيات جديدة عن الحياة الجديدة » ، وينتهى الفيلم بحفل الجنازة على الشباب وقد سادت روح من النشوة وحب الحياة ، ليبدأ بعدها المطر فى التساقط فوق الأرض ، ولقد كان المؤرخ والناقد لويس جاكوبز محقا عندما وصف فيلم « الأرض » بانه « اسهام مضىء فى عالم السينما ذات النزعة الغنائية » ، فهو من الأفلام النادرة التى تشع جمالا غامضا يتسامى فوق السياق السياسى المعاصر ، ليصور خصوبة الأرض وقدرتها المتجددة على أن تعيد دائما دائرة الميلاد والحياة والحب والموت ، فالفيلم يبدأ برجل عجوز يقضم تفاحة فى سعادة وهو يحتضر ، وينتهى الفيلم بذلك الموكب الجنائزى الذى يفور بالحس المتوهج ، ونشهد فيه خطيبة فاسيل وهى تمزق ملابسها من فوق جسدها من الحزن ، بينما تضع أمه مولودا جديدا ، ويسقط المطر لكى يغسل الأرض ويروى عطشها »

ان المشهد الرئيسى فى فيلم « الأرض » يأتى بعد مشهد الحصاد الذى يسود فيه « مفهوم وحدة الوجود » ، حيث تمتزج الأحداث الطبيعية مع حياة البشر ، فنرى العشاق وهم يستلقون فى نشوة تحت ضوء القمر فى ليلة صيف ، تستقر فيها أيدى الصبية على نهود البنات ، ويكون فاسيل وخطيبته بين هؤلاء العشاق ، وبعدها يفترقان ويسير فاسيل وحده فى طريق مترب ، وينطلق على نحو تلقائى فى الرقص منتشيا باستمتاعه الروحى العميق بالحياة والحب ، وفجأة وفى وسط رقصته ذات الحركة البطيئة يسقط سريعا وقد استقرت فى جسده رصاصة القاتل المختفى ، ولكن الحدث الذى يتحول الى مأساة عند المخرجين الآخرين يتحول عند دوفشنكو الى التأكيد على الاحساس ببهجة الحياة ، فان فاسيل يموت فى اللحظة ذاتها التى يكتمل فيها تحقيق ذاته ، كما أن الحياة سوف تستمر فى الميلاد من جديد كما كانت دائما ، ويكتب الناقد والمؤرخ ايفور مونتاجيو : « ان أفلام دوفشنكو تحتوى على أحداث عديدة

، تصور الموت ... ولكن الموت عنده لا يبدو عقيما أبدا ... فأفلامه توحى دائما فى النهاية بالجمال والعظمة ، فهو يقول الأرملة : « البقية فى حياة أطفالك » ، ويقول للأرملة التى بلا أطفال : « البقية فى حياة أطفال بنى الانســـان » ... » .

وعلى الرغم من أن فيلم « الأرض » استطاع أن يدخل لمرتين متتاليتين قائمة أفضل اثنى عشر فيلما على مستوى العالم ، فى استفتاءات للنقاد السينمائيين ، فان الفيلم لم ينجح عند عرضه الاول ، لأن النقاد السوفيت اتهموه باتهامات مثل « الانهزامية » و « الثورة المضادة » ، بل أيضا « الفاشية » . ومثل ايزنشتين وبودوفكين ، فان شهرة دوفشنكو واهميته داخل الاتحاد السوفيتى كانت قد بدأت فى الأفول بسبب الموقف الرسمى من هؤلاء الفنانين . وبعد سنتين من التوقف الذى فرضه دوفشنكو على نفسه بدأ فى تطويع مواهبه لمرحلة **السينما الناطقة** ، ليصنع افلاما مثل « **ايفـــان** » (١٩٣٢) و « **ايروجراد** » (١٩٣٥) و « **شوشـــورز** » (١٩٣٩) ، لكن الضغط المتزايد عليه للخضوع لخط الحزب جعل من الصعب عليه أن يحقق تلك الذروة الفنية الرائعة التى حققها من قبل فى « الترســـانة » و « الأرض » ، على الرغـــم من أنه حاول ذلك طوال حيـــاته .

المخرجــون الســـوفيت الآخرون

قبل ان نتفحص الأسباب الكامنة وراء الانحدار الدرامى للسينما السوفيتية خلال الثلاثينات ، والقمع الذى واجهه بعض من أهم فنانيها ، فان من المهم ان تذكر العديد من السينمائيين الآخرين الذين لعبوا دورا كبيرا خلال فترة التجريب العظيمة التى استمرت عقدا كاملا بعد الثورة . وربما كان من أهم هؤلاء هو فريق العمل السينمائى الذى جمع بين المخرج **جريجورى كوزنتسيف** (١٩٠٥ ـ ١٩٧٣) ، وكاتب السيناريو **ليونيد تراوبرج** (ولد عام ١٩٠٢) وهو الفريق الذى أسس « **مصـــنع الممثل غير العادى** » . فى عام ١٩٢١ ـ لقد قدم كوزنتسيف وتراوبرج معـــا عدة افلام تجريبية قصيرة تتسم بالحماس والتوهج ، مثل فيلم « **مغامرات أوكتا بريتا** » (١٩٢٤) ، قبل أن يبدآ فيلمهما التعبيرى الناجح المقتبس عن رواية جوجول « **المعطف** » فى عام ١٩٢٦ ، لكن عملهما الأهم والذى كتب له الموسيقى التصـــويرية **ديمترى شوستاكوفيتش** فقد كان فيلم « **بابل الجديدة** » (١٩٢٩) الذى يتســـم بدراما ذات اسلوب خاص ، تتناول مولد كوميونة **باريس** وسقوطها ، وتدور أحداثه فى محل باريس

انيق · (بعد حصار باريس الذى انهى الحرب بين فرنسا وبروسيا عامى ١٨٧٠ و ١٨٧١ ، قام العديد من مواطنى باريس بالتمرد على حكومة الجمهورية الثالثة ، وتأسيس حكومتهم الخاصة أو المجلس البلدى الذى اطلقوا عليه اسم « كوميونة باريس » ، التى حكمت لمدة شهرين حكماً ذا نزعة اشتراكية ، الا أن الجيش الفرنسى استخدم القمع الوحشى ضدهم ، ولقد أثنى كارل ماركس على كوميونة باريس ، باعتبارها أول تمرد كبير تقوم به البروليتاريا ضد البورجوازية · كما ينظر التراث الماركسى اللينينى الى الكوميونة على انها نموذج استبق الثورة البلشفية فى عام ١٩١٧ · ولقد تم اعادة احياء فيلم « بابل الجديدة » مع النص الموسيقى الأصلى فى مهرجان باريس السينمائى عام ١٩٧٦ ، ليتم عرض الفيلم بعدها فى لندن ونيويورك وسان فرانسيسكو) · ولقد استمر تعاون كوزينتسيف وتراوبرج فى « **ثلاثية مكسيم** » بين عامى ١٩٣٥ و ١٩٣٩ . (والتى سوف نتناولها فى فصل لاحق) ، لينتهى هذا التعاون مع فيلم « **ناس بسطاء** » (١٩٤٦) ، الذى تم منعه لمدة عقد كامل ، بأوامر من اللجنة المركزية للحزب الشيوعى ، لاتهامه بأنه فيلم « مزيف وخاطىء » · ليقوم كوزينتسيف بعدها باخراج افلام مقتبسة عن نصوص ادبية ، ويستمر تراوبرج وحده فى كتابة السيناريوهات ، كما قام **ايليا تراوبرج** ، شقيقه الأصغر الذى ساعد ايزنشتين فى فيلم « اكتوبر » ، باخراج أول أفلامه الروائية الطويلة « **القطار السريع الأزرق** » (١٩٢٩) ، وهو فيلم مغامرات مثير يدور فى الشرق الأقصى ، كما يتضمن أمثولة سياسية عن بدايات تحول الصين الى الشيوعية ·

قام أيضا **بوريس بارنت** (١٩٠٢ – ١٩٦٥) ، الذى كان تلميذا لكوليشوف ، باخراج عدة أفلام من نوع كوميديا السلوك المعاصرة ، عند نهاية حقبة السينما الصامتة ، ومن بين هذه الأفلام « **الفتاة صاحبة صندوق القبعات** » (١٩٢٧) ، وهو قصة ساخرة رقيقة عن الحياة اليومية فى موسكو ، فى ظل السياسة الاقتصادية الجديدة · كما عاود الظهور مخرجان من حقبة ما قبل الثورة ، هما **اياكوف بروتازانوف** (١٨٨١ – ١٩٤٥) ، الذى أخرج فيلما من نوع الخيال العلمى تحت عنوان « **ايليتا** » (١٩٢٤) ، الذى يستمد شهرته من كونه الفيلم السوفيتى الوحيد الذى تم تصميمه بتطبيق أسلوب المدرسة « **البنائية** » وجمالياتها ، لكنه كان مع ذلك يقدم للجمهور ديكورات مبهرة وغريبة ، تكلفت كثيرا خلال مرحلة الانتاج ، مما جعل النقاد الحزبيين يتهمونه بالنزعة التجارية ، وبالفعل فان بروتازانوف استمر فى احتلال مركز اهم المخرجين الذين يحصلون على أعلى الايرادات فى شباك التذاكر بسلسلة من الأفلام الكوميدية ·

كانت المخرجة الثانية هى **أولجا بريو براجيسكايا** (١٨٨٤ – ١٩٦٦) ، التى كانت فى السابق ممثلة فى افلام بروتازانوف ، لكنها تحولت الى الاخراج ، بافلام تسيطر عليها نزعة شاعرية واسيانة للحنين الى الماضى فى الريف الروسى التقليدى ، مثل فيلم « **امرأة من ريازان** » (١٩٢٧) .

من اهم افلام تلك الفترة ايضا فيلم « **السرير والاريكة** » (١٩٢٧)، الذى اخرجه **ابرام روم** (١٨٩٤ – ١٩٧٦) ، وصمم ديكوراته صديق ايزنشتين الفنان **سيرجى يوتكيفتش** ، والذى كان قصة حب واقعية تدور بين ثلاثة اطراف جمعتهم معا ازمة الاسكان ، ولقد قام يوتكيفيتش – الذى ساهم فى انشاء مصنع الممثل غير العادى ، واصبح فيما بعد واحدا من اهم مخرجى مرحلة الفيلم الناطق – باخراج فيلمين مهمين فى نهاية مرحلة السينما الصامتة هما « **القلادة** » (١٩٢٨) و « **الشراع الأسود** » (١٩٢٩) . كما أن ثلاثة من المخرجين الذين سوف يصبحون من أهم مخرجى الفيلم السوفيتى الناطق بدأوا حياتهم الفنية خلال تلك المرحلة ، وهم **فريدريش ايرملر** (١٨٩٨ – ١٩٦٧) – من مدينة لينينجراد – بأفلام **الواقعية النقدية** مثل « **شظايا من امبراطورية** » (١٩٢٩) ، **وميخايل كالاتوزوف** (١٩٠٣ – ١٩٧٣) – من جورجيا – الذى أخرج فيلم « **ملح من اجل زافانيتيا** » ، و **مارك دونسكوى** (١٩٠١ – ١٩٨١) – من موسكو – الذى أخرج فيلم « **فى المدينة الكبيرة** » (١٩٢٨) .

فى النهاية ، فانه لابد لنا ان نذكر **الأفلام التسجيلية** التى قدمها المخرج الأوكرانى **فيكتور تورين** (١٨٩٥ – ١٩٤٥) ، وتلك التى اخرجتها صديقة ايزنشتين ومعلمته **استر شاب** . ففيلم « **توركسيب** » (١٩٢٩) الذى أخرجه تورين ، كان فيلما تسجيليا طويلا يصور فى حيوية بناء الخطوط الحديدية التى تربط بين تركستان وسيبريا ، وهو الفيلم الذى نال شهرة عالمية ، ومارس تأثيرا كبيرا فى تطور تقاليد الفيلم التسجيلى البريطانى ، لكن افلام تورين الأخرى كانت متفاوتة الجودة ، على حين كانت أفلام المخرجة شاب أكثر تماسكا وعددا ، فمنذ بدايتها الاولى بالعمل فى التوليف فى مؤسسة السينما استطاعت اتقان **الفيلم التسجيلى الارشيفى ، الذى يعتمد على الجمع بين لقطات من جرائد سينمائية عديدة** ، كما أتاح لها احساسها المميز بالايقاع والسرعة فى التوليف أن تصنع العديد من الأفلام التسجيلية الطويلة ، التى تجمع فيها ببراعة وقائع من ماضى الثورة الروسية ، ومن بين انجازاتها العظيمة أفلام مثل « **سقوط عصر رومانوف** » (١٩٢٧) و « **الطريق الطويل** » (١٩٢٧) فى الذكرى العاشرة لوقائع ثورتى فبراير واكتوبر ، وهما

الفيلمان اللذان يشكلان ثلاثية ملحمية مع فيلمها التالي « روسيا في عصر نيقولا الثاني وليو تولستوى » (١٩٢٨) ، وهى الثلاثية التى تصور ثلاثة عقود من التاريخ الروسى السوفيتى بين ١٨٩٧ و ١٩٢٧ ٠

الواقعية الاشتراكية وتدهور السينما السوفيتية

كان مصير الثورة السوفيتية هو نفس مصير السينما السوفيتية ، التى تزامن انحدارها مع بداية عصر السينما الناطقة ، لكن اضافة الصوت الى السينما لم يكن هو السبب المباشر فى افول العصر الذهبى للفيلم السوفيتى ، (بالطبع فان بعض المخرجين السوفيت قد وجدوا صعوبة فى التكيف مع التقنيات الجديدة للصوت ، ولكن هذه التقنيات كانت قد قوبلت ايضا بالحماس لدى العديد من المخرجين السوفيت ، باعتبارها أداة تزيد من امكانية الوسيط السينمائى على التعبير الفنى ، فقد كان مخرج عظيم مثل دزيجا فيرتوف متحمسا منذ منتصف العشرينات لبداية عصر السينما الناطقة ، كما قام ايزنشتين وبودوفكين والكسندروف فى اغسطس ١٩٢٨ بنشر بيان جماعى يؤكد على اهمية الاستخدام الخلاق للصوت فى الصور المتحركة ، وبالفعل فان ايزنشتين والكسندروف وتيسه سافروا الى اوربا الغربية وأمريكا بين عامى ١٩٢٩ و ١٩٣٠ ، حيث استطاعوا التعرف عن قرب على التطورات فى السينما الناطقة ، لذلك فان الحقيقة تبدو كما لو ان العصر الذهبى للسينما السوفيتية - مثل السينما الالمانية - كان قد وصل الى نهايته لاسباب سياسية أكثر من الأسباب التقنية ؟

ففى المؤتمر الخامس عشر للحزب الشيوعى فى عام ١٩٢٧ نجح يوزف ستالين - الذى كان السكرتير العام للجنة المركزية منذ عام ١٩٢٢ - فى المناورة ضد معارضيه ، لكى يصبح الحاكم المطلق للاتحاد السوفيتى خلال الستة والعشرين عاما التالية ٠ وقد كان ستالين على عكس لينين (الذى مات عام ١٩٢٤) ، وتروتسكى (الذى نفى عام ١٩٢٨) ، رجلا حزبيا متعصبا يتسم بالغلظة ، كما جمع حوله العديد من الرجال الذين يشبهونه فى هذه الصفات ، والذين كانوا ينظرون جميعا الى الفن نظرة ضيقة ، وخاصة تجاه التجارب الطليعية التى سادت طوال العقد الذى مضى ٠ وكرجل سياسى عملى الى حد القسوة ، فان ستالين ادرك الأهمية الهائلة للسينما كأداة للاعلام الجماهيرى ، ولكن بينما قال لينين : « ان السينما بالنسبة لنا هى اهم الفنون » ، فان ستالين كان فظا عندما كتب « السينما هى اهم وسيلة للتحريض الجماهيرى ،

وان هدفنا يجب أن يكون التحكم فيها لكى تصبح فى أيدينا » ، وهذا هو ما حدث بالفعل ·

ففى المؤتمر السادس عشر للحزب عام ١٩٢٨ طالب ستالين بقدر أكبر من سيطرة الدولة على الفنون تحت دعوى جعلها قريبة من الجماهير وأكثر علاقة بقضاياها ، وفى عام ١٩٢٩ قام ستالين بفصل مؤسسة السينما السوفيتية عن وزارة التعليم ، ووضعها تحت السيطرة المباشرة للمجلس الاعلى للاقتصاد القومى ، **لتقع صناعة السينما كلها تحت ادارة البيروقراطى العقائدى المتزمت بوريس شومياتسكى** ، الذى أعلن بوضوح انه يقف ضد كل اشكال النزعة الشكلية والرمزية وتجارب المونتاج ، لصالح القصص التعليمية والبروباجاندا الصريحة ، وقد اعيد تنظيم مؤسسة السينما مرة أخرى عام ١٩٣٣ ، ولكنها ظلت تحت ادارة شومياتسكى الذى تزايدت سلطاته عام ١٩٣٦ ، ليصبح المتحكم الوحيد فى السينما السوفيتية ، الى أن خرج فى حركة تطهير حزبى عام ١٩٣٨ (وسوف نتناول فى الفصل التاسع كراهيته العميقة لايزنشتين) · كان رئيس المؤسسة السابقة لوناتشارسكى يستخدم أسلوب الاقتراحات مع الفنانين ، وعلى عكسه أصبح شومياتسكى يصدر الأوامر والقرارات لكى تسير الفنون السوفيتية مع تزايد النزعة السلطوية الى المنظور الأيديولوجى الضيق ، **الذى يعرف باسم « الواقعية الاشتراكية »** ·

كانت الواقعية الاشتراكية نوعا مبتذلا ومصطنعا من النزعة التعليمية التى تمجد التجربة السوفيتية ، من أجل اقناع الجماهير بالأمجاد التى تحققت تحت حكم لينين ، لكن اهتماما خاصا بالطبع كان يتجه للتاكيد على أمجاد ستالين ، **وكان المبدأ الأساسى هو ان الابداع الفردى يجب ان يخضع للأهداف السياسية للدولة ، كما ان الحاضر يجب النظر اليه فى ضوء المستقبل الذى يضع معالمه الخط السياسى المعاصر للحزب** ، لذلك فان التعريف الرسمى للواقعية الاشتراكية هو « الطريقة الفنية التى يجب أن يكون مبدؤها الأساسى هو التصوير المجسد التاريخى الصادق للواقع فى تطوره الثورى ، كما يجب أن يكون هدفها الاكثر أهمية هو التثقيف الشيوعى للجماهير » · لقد كانت بكلمات أخرى طريقة فنية تتطلب تحويل الفن السوفيتى الى اداة دعائية لسياسات الحزب الشيوعى، ولأن سياسة الحزب يمكن أن تتغير لأهداف نفعية ، فان المعتقدات كانت تتغير معها بالضرورة · وبشكل عام ، فان الواقعية الاشتراكية تتضمن الالتصاق بالنزعة الأدبية التى تهجر أية سمات رمزية أو نفسية ، وتؤكد فقط على **الحواديت البسيطة التى تدور حول أبطال ـ وفى النادر بطلات ـ يمثلون النظام السوفيتى** · (خلال الثلاثينات والأربعينات كان محتما أن

يشبه هؤلاء الأبطال ستالين ، وهو الأمر الذى تغير بعد ذلك على الرغم من أن الخطوط الأساسية للواقعية الاشتراكية ظلت على حالها) . وقد تم اعلان الواقعية الاشتراكية على أنها الأسلوب الرسمى لكل الفن السوفيتى فى المؤتمر الأول لاتحاد الكتاب السوفيت فى عام ١٩٣٤ ، فى وقت كانت فيه المواهب العبقرية للسينما السوفيتية قد تم تدميرها ، حيث لم يعد هناك وجود لابداعات فردية أو متفردة . كما أن التجارب الشكلية كان ممنوعا ظهورها على الشاشة مرة أخرى .

وفى عام ١٩٣٣ ، وفى أعقاب فرض الواقعية الاشتراكية ، هبط انتاج السينما السوفيتية الى أدنى معدلاتها خلال عقد كامل . حيث تم انتاج ثلاثة وخمسين فيلما سوفيتيا فقط بالمقارنة مع ١١٩ فيلما فى العام السابق ، وقد ألقى شوميا تسكى باللوم على انتقال السينما من الفيلم الصامت الى الفيلم الناطق ، ولكن المسئولية تقع أيضا على حالة الاضطراب والخوف التى سادت الاستوديوهات فى تلك الفترة ، وبشكل مأساوى فقد كان مؤسسو السينما السوفيتية هم أول من تضرر بسبب هذا الجو السياسى المتزمت ، فقد تم اطلاق الاتهامات بالانحراف الشكلى على فنانين مثل ايزنشتين وبودوفكين ودوفشنكو وفيرتوف ، الذين ظلوا يعملون فى جو من عدم الترحيب الرسمى ، وقد أمست رؤاهم الفنية وأساليبهم مقيدة بجنون العظمة والاضطهاد الستالينى ، وفيما عدا ايزنشتين وحده ، فان أحدا منهم لم يقدم للسينما الناطقة أفلاما عظيمة تضاهى أفلامهم فى عصر السينما الصامتة ، وذلك لأن الفن الذى تقيده الأيديولوجيات يتوقف عن أن يكون فنا ليصبح شيئا آخر . (سوف يكتشف النازيون سريعا وفى نفس الوقت تقريبا ما اكتشفه الستالينيون) .

ان الفن العظيم يمكن ان يكون احيانا فنا ايديولوجيا ، والنماذج الواضحة على ذلك هى « بوتمكين » و « الأم » و « الترسانة » ، لكن الايديولوجيا عندما تكون فى خدمة ذاتها وحدها لا يمكن أن تصبح فنا عظيما أبدا، وان السينما فى الاتحاد السوفيتى لم تستطع الا قريبا جدا ان تتعافى من هذا العقم الابداعى الذى عانت منه فى ظل الستالينية ، وربما لأن النزعة الشمولية سادت طويلا على الفن فى الاتحاد السوفيتى ، فان عودة السينما السوفيتية الى عصرها الذهبى سوف تحتاج الى فترة من الزمن .

هوليوود فى العشرينيات

بنهاية الحرب العالمية الأولى كانت صناعة السينما الامريكية قد بدأت فى بناء النظام الذى سوف يستمر طوال الاربعين عاما التالية ، كان **المنتجون المستقلون** ـ تحت قيادة **ادولف زوكور** ، **ووليم فوكس** ، **وكارل لايمل** ـ قد حققوا انتصاوا على احتكار « **شركة حقوق الأفلام** » ، ليصبحوا هم أنفسهم نوعا من الاحتكار المتكامل ذى النشاطات العديدة والمنتشرة على نحو أفقى ، بقدرتهم على التحكم ليس فقط فى انتاج الأفلام ، وانما أيضا فى امتلاك دور العرض وشركات التوزيع ، فعندما اتسم الفيلم الروائى بقدر أكبر من الصقل والتهذيب ، أصبحت دور العرض ذاتها أكثر اقترابا من عالم **الطبقة المتوسطة** ، بذلك الجو السحرى الخاص الذى يغرى على ارتيادها فى قاعات تسع ثلاثة آلاف متفرج ، ومنتشرة عبر المدن الصغيرة والكبيرة فى كل أنحاء البلاد ، وبسبب زيادة طول الفيلم والتضخم الاقتصادى والأجور الضخمة التى بدأ النجوم فى طلبها ، فان ميزانيات الانتاج ارتفعت عشرة أضعاف مما كانت عليه قبل الحرب ، وأصبحت الأفلام صناعة وطنية كبرى لمدة طويلة من الزمن ، لهذا فان **النظم المعمول بها فى صناعة الأفلام واختيار توليفات درامية بعينها ، كانت قد أصبحت قواعد اساسية تتيح نوعا من الانتاج الكمى الكبير** ، مما شجع دوائر **وول ستريت** بقوة على استثمار الأموال فى صناعة السينما ، لأسباب اقتصادية وسياسية فى وقت واحد (فقد بدأت الطبقات الغنية صاحبة السلطة فى الاهتمام بامتلاك السينما ، كأداة للاعلام الجماهيرى ، والاحتفاظ بها تحت سيطرتها كما فعلت مع الراديو فى فترة لاحقة) . ان ما صنع هوليوود خلال العشرينيات وجعلها « **بابل الجديدة** » ذات السحر الجماهيرى ، هو مزيج من **المال الجديد ، والسلطة الجديدة ، والاخلاقيات الجديدة لعصر موسيقى الجاز فيما بعد الحرب الأولى**

« لقد كان المزاج العام فى امريكا ما بعد الحرب مزيجا من المرارة والتخلى عن الاوهام ، والنزعة النقدية الساخرة وهو ما يشبه على نحو ما المزاج الذى ساد فى أعقاب فترة ووترجيت ، ولكن ما زاد الامر وطاة آنذاك هو الكارثة القومية لوباء الانفلونزا الاسبانية فى عامى ١٩١٨ و ١٩١٩ ، والتى مات فيها نصف مليون أمريكى ، ولقد كانت « الأخلاقيات الجديدة » ملتصقة بهذا المزاج العام فى رفضها « الاخلاقيات القديمة » لمثالية العصر الفيكتورى ، وتبنى وجهة نظر مادية تهتم بالثروة والاستمتاع الحسى والحرية الجنسية ، وهو مما ساعد على الانتشار الواسع لوسائل الادمان – مثل التدخين وشرب الخمر ، اما هوليوود فقد انتشر فيها الكوكايين – وانتشرت الدعوة لحرية المرأة وحرية اقامة العلاقات الجنسية ، ولقد اصبحت هذه الأخلاقيات أمرا واقعا مع الازدهار الاقتصادى النسبى الذى ساد هذا العقد ، وتزامن مع ثورة وسائل الاتصال ، مثل اتساع نطاق توزيع الأفلام ، واقامة شبكات الراديو المنتشرة عبر البلاد ، بالاضافة الى الثورة فى وسائل النقل أيضا ، حيث أصبحت السيارة الخاصة متاحة لشريحة كبيرة من الناس ، كما اصبح الطيران التجارى أمرا شائعا ، ولكن من الناحية السياسية تميزت هذه الفترة بالاضطرابات العمالية العنيفة من جانب ، ورد الفعل اليمينى المعادى للشيوعية من جانب آخـــر » .

كانت الشركات الاكثر أهمية فى صناعة السينما عند بداية العشرينيات ، المعروفة باسم « **الثـلاث الكبار** » هى شركات « **الممثلون المشهورون – لاسكى** » التى كان يمتلكها **زوكور** ، والتى استطاعت فيما بعد ان تضيف الى ملكيتها أفلام « **باراماونت** » التى كانت متخصصة فى التوزيع ودور العرض ، وتصبح هذه الشركة مشـــهورة منذ عام ١٩١٦ باسم « باراماونت » ، أما الشركة الثانية فقد كانت شركة « **ليو** » المساهمة ، التى بدأت بسلسلة دور العرض التى كان يمتلكها **ماركوس ليو** ، ثم تحولت الى الانتاج مع امتلاك شركة « **مترو** » فى عام ١٩٢٠ ، أما الشركة الثالثة فقد كانت شركة « **فيرست ناشيونال** » ، التى تأسست عام ١٩١٧ من خلال ستة وعشرين من أصحاب دور العرض الكبيرة فى جميع انحـــاء أمريكا ، فى محاولة منهم لمقاومة أسلوب البيع بالجملة (أو فرض الشركات المنتجة مجموعة كاملة من الأفلام على دور العرض) ، وكان هدف هذه الشركة هو انتاج الافلام الخاصة بها .

كانت هناك **شركات صغرى** أخرى ، مثل « **الفنانون المتحدون** » التى تأسست عام ١٩١٩ ، من خلال اربعة من أبرز الفنانين الســـينمائيين آنذاك – **جريفيث وشارلى شابلن وماری بيكفورد ودوجلاس فيربانكس** –

من اجل انتاج أفلامهم الخاصة وتوزيعها . وقد استطاعت هذه الشركة ان تصبح قوة عظمى فى صناعة السينما الأمريكية حتى بدأ عصر السينما الناطقة (ولقد استعادت الشركة قوتها مرة أخرى خلال السبعينيات) . أما شركة « **مترو ـ جولدوين ـ ماير** » فقد بدأت كاتحاد لشركات « مترو » و « جولدوين » و « لويس ب . ماير » تحت رعاية شركة « ليــو » السـاهمة . كما كانت هناك شركات أصغر مثل شركة « **فوكس** » « و « **يونيفرسال** » و « **اخوان وارنر** » . وهذه الشركة الأخيرة هى التى ساعدت صناعة السينما الأمريكية فى التحول الى عصر السينما الناطقة (من خلال تقنية فيتافون كما سوف يرد تفصيلا فى هذا الفصل) . وعن طريق هذا التحول سوف تســتطيع شركة وارنر أن تضم اليها شركة « فيرست ناشيونال » . الى جانب هذه الشركات ، كانت هناك ستوديوهات يقترب عددها من الثلاثين ، تستثمر أموالا قليلة فى انتاج الأفلام . لكن لم يستمر من بينها مع حلول عصر الصوت الا شركات « **كولومبيا** » . و « **ريبابلك** » و « **مونوجرام** » .

توماس اينس وماك سينيت
ونظام الاستوديو فى الانتاج السينمائى

اصبحت الاستوديوهات فى العشرينيات مصانع ضخمة لانتاج كميات كبيرة من وسائل وسلع التسلية الجماهيرية ، وكان هذا نتيجة للنموذج الذى اتخذه فى العقد السابق **توماس هاوبر اينس** (١٨٨٢ ـ ١٩٢٤) . الذى بدأ حياته الفنية مثل جريفيث ممثلا ومخرجا فى **شركة بيوجراف الأمريكية** عام ١٩١٠ ، ليؤسس فى النهاية الاستوديو الخاص به والمعروف باسم « **اينس فيل** » بالقرب من هوليوود فى عام ١٩١٢ ، حيث أخرج هناك مئات الأفلام التى يتراوح طولها بين بكرتين وخمس بكرات ، قبل أن يتحول الى التخصص فى الانتاج فى أواخر عام ١٩١٣ ، ولقد تحول استــوديو « اينس فيــــل » بين عــــامى ١٩١٤ و ١٩١٨ الى أول استوديو هوليوودى يكتسب أهمية كبيرة ، حيث يسع خمســـة مواقع للتصوير لكل منها مستلزماته الكاملة ، كما اصبحت طريقته فى الانتاج النموذج الأول **لنظام الاستوديو الذى يقوم على التخصص والتنظيم الكامل لفروع صناعة السينما ، وهو النظام الذى سوف يسود صناعة السينما الأمريكية طوال الأربعين عاما التالية** . لقد كانت طريقة اينس فى الانتاج هى أن يكون مجموعات انتاجية صغيرة تقوم كل منها ـ تحت ادارة مخرج ـ بالعمل فى فيلم واحد ، بينما تقوم المجموعات الأخرى بالعمل فى افلام أخرى ، وقد كان المؤلفون ـ الذين يعملون فى تعاون لصيق مع اينس والمخرجين التنفيذيين فى وقت واحد ـ يقومون باعداد **سيناريوهات**

تصوير تفصيلية ، لذلك فقد كان ممكنا تصوير اللقطات التى يجمعها ديكور واحد فى زمن قصير ، بصرف النظر عن موقع هذه اللقطات من البناء الروائى للفيلم · وعندما كان اينس يقوم بالموافقة على السيناريو ، كانت مجموعة الانتاج تبدأ التصوير طبقا لجدول زمنى صارم ، وعندما ينتهى التصوير يتولى اينس الاشراف على التوليف وجميع المراحل اللاحقة ، حتى يصبح الفيلم جاهزا للعرض ، لقد كانت تلك الطريقة فى صناعة الأفلام متناقضة تماما لطريقة جريفيث التى تعتمد على الارتجال ، لكنها كانت أكثر ملاءمة الى حد كبير مع صناعة السينما الامريكية التى تستثمر رؤوس أموال كبيرة ، وهو ما يفسر السبب وراء أن جريفيث لم يجد له مستقبلا داخل صناعة السينما الأمريكية فى ظل نظام الاستوديو · ومع ذلك فان اينس كان قريب الشبه من جريفيث فى عبقريته فى تحويل السرد الروائى الى صورة سينمائية ، لذلك كانت معظم الأفلام التى أنتجها (واغلبها من نوع الويسترن الذى يحتشد بمشاهد الحركة والعنف) تتميز بالايقاع المحكوم والبناء الروائى المتماسك ، وتلك كانت بصمته الشخصية القوية على تلك الأفلام ·

ولقد أصبح اينس وجريفيث بالفعل شريكين لعدة سنوات مع ماك سينيت فى شركة « ترايانجل » (المثلث) ، والتى تأسست على يد هارى ايتكين بعد رحيله عن شركة ميوتوال فى عام ١٩١٥ ، وان لم يكتب لهذه الشركة النجاح فى الفترة اللاحقة ، فمن ناحية الفكرة كان نظام الشركة راسخا ودقيقا ، حيث يقوم كل من هؤلاء المخرجين الثلاثة بالاشراف على انتاج أفلام من نفس النمط الذى يجيده ، وكان سببا فى شهرته : فتخصص اينس فى افلام الويسترن والحركة ، وسينيت فى افلام كوميديا « السلاب ستيك » ذات البكرتين ، وجريفيث فى أفلام الميلودراما والمناظر الضخمة ، ولكن من ناحية التطبيق فشلت شركة « المثلث » بعد ثلاثة أعوام بسبب الخطأ فى تقدير ذوق الجماهير ، وبسبب المحاولات المرتبكة فى احضار نجوم المسرح التقليدى الى الشاشة ، لذلك فان اينس قام بعد فشل الشركة بانشاء استوديو كبير فى كالفرسيتى (وهو الاستوديو الذى سوف يصبح المسرح الرئيسى لشركة « م·ج·م » بعد عشر سنوات)، واستمر فى انتاج الأفلام الروائية حتى وفاته فى عام ١٩٢٤ ، وقد استطاع اينس خلال حياته الفنية أن يبتكر أسلوب السيناريو التفصيلى التنفيذى شـديد الأهمية فى عملية صناعة الأفلام ، وبذلك كان رائدا لنظـام الاستوديو فى الانتـاج ، كما أنه منح العديد من الممثلين والمخرجين الموهوبين الفرص المهمة الأولى فى مجال حياتهم السينمائية ، ومن بين هؤلاء وليم هارت وبيلى بورزج وهنرى كينج · وأخيرا ، فان اينس قد منح

فن السينما بعضا من أكثر الأفلام الروائية احكاما من ناحية البناء ، مثل « **موقعة جيتيسبرج** » (١٩١٣) ، و « **الاعصـــار** » (١٩١٤) ، و « **الجبــان** » (١٩١٥) ، و « **المدنيـــة** » (١٩١٦) ، و « **الحطـام الانسانى** » (١٩٢٣) ، والتى كانت جميعا نماذج جيدة للأفلام التى تتسم بسرعة الايقاع ، والاقتصاد فى السرد · وكما لاحظ جون فورد ، فان « إينس قد مارس تأثيرا قويا على الأفلام ، لأنه حاول أن يمنحها قدرا أكبر من الحركة » ·

كان **ماك سينيت** (١٨٨٠ – ١٩٦٠) واحـدا من مؤسسى نظـام الاستوديو الأمريكى ، كما كان أيضا **المؤسس الأول للكوميديا السينمائية الصامتة** · كان سينيت فى السابق قد عمل ممثلا فى افلام عديدة لشركة **بيوجراف** التى أخرجها جريفيث ، لكنه بدأ أيضا فى الاهتمام الواعى بدراسة طرائق الاخراج ، وهو ما أتاح له أن يبدأ فى اخراج أفلام لشركة بيوجراف فى عام ١٩١٠ ، لكنه لم يكن يملك فيها الا قدرا ضئيلا من الحرية الابداعية ، لذلك قام **بتاسيس شركة أفـلام « كيســتون »** فى سبتمبر ١٩١٢ فى ولاية نيوجيرسى ، لكنه استطاع خلال شهر واحد أن ينقل هذه الشركة الى هوليوود ، حيث استطاع هناك بين عامى ١٩١٣ و ١٩٣٥ أن ينتج الاف الأفلام ذات البكرة الواحدة أو البكرتين ، والمئات من الأفلام الروائية الطويلة التى خلقت **نمطا سينمائيا جديدا هو كوميديا « السـلابه ستيك » الصامتة ، التى سـوف تصبح أهم انماط الأفلام الأمريكية خلال العشرينيات** ·

حمل سينيت الى السينما المؤثرات العديدة التى تركت أثرها عليه فى حياته الفنية السابقة ، مثل عالم السيرك ، والفودفيل ، والمحاكاة الهزلية ، والبانتوميم ، والقصص المصورة المسلسلة ، وأفلام المطاردات على طريقة **الممثل الفرنسى ماكس ليندير** ، لذلك فان أفــلام سينيت التى أنتجها وأخرجها فى استوديوهات « كيستون » قدمت عالما كوميديا كاملا يتسم بالسريالية والفوضوية ، تخضع فيه حبكة السرد للشخصيات خضوعا كاملا لما أراده سينيت من تحقيق **كوميديا بصرية خالصة ، تتسم أحيانا بالعنف ، والجموح دون أن يسبب ذلك أى أذى لشخصيات الفيلم** · فى هذا العالم نرى الشخصيات تتبادل المقالب العنيفة وغير الضارة فى آن واحد ، مثل **قذف الفطائر فى الوجوه ، والتعلق بقمم الجبال ، ومطاردات السيارات** ، وربما أيضا انتفاخ بعض الأشياء لدرجة الانفجار · ان هذا النوع من الكوميديا العنيفة يعتمد على **التوليف شديد السرعة** ، كما يعتمد أيضا على مشهد « **الانقاذ فى اللحظة الأخيرة** » على طريقة جريفيث ،

بالاضافة الى احساس سينيت شديد الدقة بالايقاع : فقد كان عبقريا فى **ضبط توقيت الحركة ، سواء الحركة الطبيعية المجنونة للاشخاص والأشياء التى تملأ كادرات الافلام ، او الحركة الايقاعية اللاهثة للتوليف** والتى تمضى بسرعة الايقاع الى درجة الجنون . وقد قام سينيت أيضا فى بعض الافلام **بالمحاكاة الساخرة** لبعض تقاليد الأفلام الشهيرة الأخرى ، مثل بعض أفلام جريفيث ، كفيلم « **تيدى على المشنقة** » (١٩١٦) ، كما قدم هجاء ساخرا لنزعة عبادة الأمريكيين للآلات آنذاك مثل فيلم « **الزوجة ومشكلات السيارة** » (١٩١٦) ، وكانت هذه الأفلام مثل افلامه الأخرى تبدأ بنقطة بصرية مرتجلة تشمل بعضا من « **شرطة كيستون** » أو « **النساء الجميلات المستحمات** » على طريقة سينيت ، لتنطلق النكتة بعدها فى سلسلة من الفوضى المتعاقبة ، التى يحكمها عنصر وحيد هو **منطق التداعى فى التوليف** على نحو ما نرى فى أفلام مثل « **المتنكر** » (١٩١٤) ، و « **فتاة امواج الشاطئ** » (١٩١٦) .

كان سينيت يقوم طوال العامين الأولين باخراج معظم افلامه بنفسه فى استوديوهات كيستون ، لكنه بدأ منذ عام ١٩١٤ فى تطبيق نموذج « اينس فيل » فى الانتاج ، ليتخصص فى ادارة الانتاج والاشراف على المخرجين والممثلين وكتاب السيناريو ، لكنه كان ــ على العكس من اينس ــ يميل الى الافكار القصصية البسيطة وليس الى السيناريوهات التنفيذية التفصيلية . كما انه **كان يترك دائما مساحة فى افلامه لنوع من الارتجال اللحظى الجموح** . ومن المثير للدهشة حقا أن عددا كبيرا من **الممثلين الكوميديين** الكبار بدأوا العمل فى استوديوهات كيستون ، حيث قاموا بصناعة أفلامهم الأولى هناك ، ومن بين هؤلاء **شارلى شابلن ، هارى لانجدون ، فاتى أرباكل ، مابل نورماند ، بن توربين ، جلوريا سوانسون ، كارول لومبارد** . كما أتاح سينيت أيضا فرصة التدريب **لمخرجين** سوف يصبحون فيما بعد من أهم صناع الأفلام الكوميدية الأمريكية مثل **شابلن ، و كيتون ، و جورج ستيفنس ، و فرانك كابرا** . علاوة على ذلك ، فان الشهرة العالمية الهائلة التى حققتها افلام شركة كيستون قد ساهمت اسهاما كبيرا فى تحقيق السيطرة التجارية الأمريكية على السينما العالمية ، خلال السنوات التى أعقبت الحرب العالمية الأولى ، فقد تلازم اكتشاف سينيت ان السينما مناسبة تماما للكوميديا البصرية العنيفة مع تأسيس نمط سينمائى جديد خلال العشرينيات ، سوف يحقق اعجابا واسعا ربما لم يستطع تحقيقه نمط سينمائى آخر داخل صناعة السينما الأمريكية ، وهو الأمر الذى يؤكده العديد من نقاد ومؤرخى السينما الجادين ، ولكن **المشكلة تكمن فى ان مفهوم سينيت عن الكوميديا كان**

مرتبطا الى حد كبير بالسينما الصامتة ، لذلك فان الكوميديا البصرية الخالصة فقدت قدرا كبيراً من قوتها بعد خضوع السينما لمنطق الحوار المسموع والأصوات الطبيعية ، وعندما توقف الصمت عن أن يكون عنصرا جوهريا من التجربة السينمائية ، اختفى النمط السينمائى الذى أسسه سينيت من على الشاشة ، وان كان سينيت نفسه قد استمر فى صناعة الأفلام بعد التحول الى الصوت ، ولكن شركة كيستون انتهت الى الافلاس عام ١٩٣٥ ، ومن وقتها لم يستطع سينيت ان يصنع فيلما واحدا حتى وفاته فى عام ١٩٦٠ .

شـــارلى شـــابلن

كان شارلى شابلن (١٨٨٩ ـ ١٩٧٧) هو اهم الشخصيات التى خرجت من استوديوهات « كيستون » تحت رعاية سينيت ، وكان شابلن ابنا لعائلة فقيرة تنتمى الى عالم الصالات الموسيقية ، مما منحه الفرصة لكى يقضى طفولته فوق المسرح ، ومثل تشارلز ديكنز وجريفيث الذى كان يشبههما كثيراً ، فان رؤيته للعالم قد تأثرت تأثرا عميقا بفترة الشباب التى عانى فيها من الفقر ، لذلك فانه كان متعاطفا الى حد كبير وطوال حياته مع عالم الفقراء والمطحونين ، كان شابلن ممثلا فى فرقة امريكية جوالة متخصصة فى مسرحيات الفودفيل عندما التحق بشركة « كيستون » فى عام ١٩١٣ مقابل أجر اسبوعى يبلغ ١٥٠ دولارا ، وفى فيلمه الأول ممثلا تحت اخراج سينيت فى فيلم « كسب العيش » (١٩١٤) ، لعب دور الشـــاب الانجليزى (الغندور) ، لكنه فى فيلمه الثانى « سباق سيارات الاطفال فى فينيسيا » (١٩١٤) بدأ فى تطوير شخصية وازيه (الصعلوك الصغير) الذى سوف يجلب لشابلن شهرته العالمية ، كما سوف يصبح رمزاً سينمائيا عالميا للانسان فى كل مكان . قام شابلن بتمثيل أربعة وثلاثين فيلما قصيرا ، بالاضـــافة الى الفيلم الروائى ذى البكرات الست « قصة تيلى الرومانســية المثقوبة » (من اخراج ماك سينيت عام (١٩١٤) فى ستوديوهات كيستون) ، حيث استطاع فيها الاستمرار فى تحديد معالم شخصية ذلك المهرج الصغير الحزين بحذاءيه الضخمين وسرواله المنتفخ ومعطفه الضيق وقبعته المستديرة السوداء .

لكن مواهب شابلن الحقيقية كانت أكثر ملاءمة لنوع رقيق من الكوميديا يختلف عما أتاحته له افلام كيســـتون ذات الايقاع السريع المجنون ، لذلك قام عام ١٩١٥ بتوقيع عقد مع شركة « ايسانای » لكى يصنع أربعة عشر فيلما من ذات البكرتين ، مقابل الأجر الأسبوعى الضخم

آنذاك الذى كان يبلغ ١٢٥٠ دولارا ، وقد اخرج هذه الأفلام وكل افلامه التالية بنفسه ، معتمدا على الخبرات التى اكتسبها فى استوديوهات « كيستون » · وفى الحقيقة ، فان شابلن لم يتجاوز تقنيات السرد التى تعلمها من سينيت ، وباستثناء فيلم « امرأة من باريس » (١٩٢٣) ـ الذى لم يعرض فى الغرب حتى عام ١٩٧٨ ـ فان افلامه كانت تثير الاهتمام فى مضمونها وليس فى شكلها أو اسلوبها ، خاصة فى تصويره شديد الذكاء والبراعة للصعلوك الصغير الذى يجد نفسه غريبا عن العالم من حوله ، والذى استطاع شابلن تجسيده من خلال اتقانه لفن التمثيل الصامت ، وكانت افضل افلام شابلن فى شركة « ايسانای » خلال عام ١٩١٥ هى : « الصعلوك » ، « العمل » ، « البنك » ،و « ليلة فى المسرح » ، وهى الأفلام التى حققت له شهرة جماهيرية واسعة ، وأتاحت فى العام التالى حصوله على أجر النجوم الذى يبلغ عشرة آلاف دولار اسبوعيا علاوة على مبلغ ١٥٠ الف دولار عند التوقيع لشركة « ميوتوال » لاخراج اثنى عشر فيلما من اهمها « مدير المحل » (١٩١٦) ، « رجل المطافىء » (١٩١٦) ، « الواحدة بعد منتصف الليل » (١٩١٦)، « دكان الرهونات » (١٩١٦) ، « حلبة التزلج على الجليد » (١٩١٦) ، « الشارع الهادىء » (١٩١٧) ، « المهاجر » (١٩١٧) و « المغامر » (١٩١٧) . كانت جميع هذه الأفلام ذات بكرتين ، نفذها شابلن بقدر كبير من الاهتمام ، مما جعلها اعمالا خالدة فى عالم فن التمثيل الصامت ، كما زادت من شهرة شابلن العالمية واظهرت موهبته العظيمة فى النقد الاجتماعى الساخر ، وهو النقد الذى ينحاز الى الفقراء ضد الأغنياء وللضعفاء ضد الأقوياء ، وهو ما جعله محبوبا بالفعل لدى الفقراء والضعفاء ، على العكس من الأغنياء والأقوياء خاصة خلال سنوات الكساد · فعلى سبيل المثال ، نجد فى فيلم «المهاجر» واحدا من أهم المشاهد التى أظهرت النفاق فى الموقف الأمريكى تجاه الهجرة والمهاجرين ، واظهار قسوة سلطات الهجرة ذاتها ، فعندما تصل سفينة شارلى الى جزيرة اليس ، ينظر الصعلوك المهاجر فى أمل وكبرياء الى تمثال الحرية ، وترى عنوانا مكتوبا « ارض الحرية » لكن اللقطة التالية تظهر شرطة ميناء نيويورك وهى تقود قطعان المهاجرين وعائلاتهم كانهم قطعان الماشية ، وفى اللقطة التالية نرى شارلى وهو يلقى نظرة اخرى على تمثال الحرية ، لكنهـــا هذه المرة نظرة تمتلىء بالشــــك والازدراء ·

وبحلول شهر يونيو عام ١٩١٧ ، كان شابلن قد وصل الى درجة من النجومية ، جعلته يحصل على عقد بمليون دولار مع شركة « فيرست ناشيونال » لاخراج ثمانية افلام ، بصرف النظر عن طولها · وقد اتاحت

له هذه الصفقة تأسيس استوديوهاته الخاصة التى صنع فيها كل أفلامه ، بدءا من عام ١٩١٨ حتى غادر البلاد عام ١٩٥٢ ، وكان مدير التصوير لكل هذه الأفلام هو رولى توثيرو الذى قابله شابلن للمرة الأولى فى شركة « ايسانای » عام ١٩١٥ . جاءت أغلب افلام شابلن لشركة « فيرست ناشيونال » من نوع البكرتين ، والتى تميزت بقدر كبير من البراعة والحرفية مثل « حياة كلب » (١٩١٨) ، و « الأيدى المساعدة » (١٩١٨)، و « الطبقة العاطلة » (١٩٢١) ، و « يوم قبض المرتب » (١٩٢٢) ، والتى استمر فيها شابلن فى مجال النقد الاجتماعى الذى بدأه مع افلام شركة ميوتوال. لكن أكثر أفلام شابلن الناجحة من شركة « فيرست ناشيونال » كان اخراجه الأول لفيلم روائى طويل هو « الصبى » (١٩٢١)، الذى كان يحمل بعض سمات الترجمة الذاتية فى فيلم يجمع بين الكوميديا والدراما، وتدور أحداثه عن الصعلوك الذى يتبنى طفلا فقيرا ويعيش معه فى الأحياء العشوائية شديدة الفقر ، ولأن الفيلم مزج بين العاطفة العميقة والسخرية الرقيقة فانه حقق نجاحا عاليا ، ليكسب المنتجون من ورائه ما يزيد على ٢٫٥ مليون دولار فى عام عرضه الأول ، وليصبح بطله الصبى ذو الأعوام الخمسة جاكى كوجان نجما شهيرا . أما فيلم شابلن الأخير مع شركة « فيرست ناشيونال »، فقد كان الفيلم الروائى ذا البكرات الأربع «الحاج» (١٩٢٣) ، الذى كان هجاء اجتماعيا ساخرا نرى فيه مسجونا هاربا ــ شابلن ــ تقوده الصدفة الى ان تتصوره السلطات الدينية الفاسدة فى مدينة صغيرة فى ولاية تكساس على أنه الراهب المنتظر لأبرشية المدينة ، مما يؤدى الى العديد من النمر الهزلية الساخرة ، ولقد كان الفيلم هجوما كوميديا شديد الذكاء على نفاق بعض رجال الدين ، وفسادهم ، وهو مما سوف يدفع بهجوم حاقد من بعض هؤلاء على شابلن فى فترة لاحقة .

بعد أن أنهى شابلن مدة العقد مع شركة « فيرست ناشيونال » ، بدأ فى صنع أفلامه من خلال شركة « الفنانون المتحدون » ، وكان أول تلك الأفلام هو الفيلم الذى اثار كثيرا من الاعجاب « امرأة من باريس » (١٩٢٣) ، وهو « دراما عن القدر » تتميز بقدر من التعقيد والكثير من الايحاء الذى أثر فيمـــا بعد على العديد من المخرجين ذوى الاتجاهات المختلفة من ارنست لوبيتش وحتى رينيه كلير . ظهر شابلن فى دور قصير كحمال (شيال) فى هذا الفيلم ، الذى كان مثل كل أفلامه التى قدمها بعد عام ١٩٢٣ فيلما روائيا طويلا ، لكنه عاد الى شخصية الصـــعلوك الصـــغير مرة أخرى مع ملحمته الكوميدية « جنون البحث عن الذهب » (١٩٢٥) ، وهو الفيلم الذى يدور فى مناطق نائية يحاول فيها الباحثون عن الذهب العثور على الثروة ــ وهى الموجة التى وصلت الى ذروتها فى

عام ١٨٩٨ ـ لذلك فان الفيلم يحاول ان يستخرج قدرا كبيرا من الكوميديا من موضوع كئيب ، يحتشد بقسوة الحياة والجوع حتى الموت ، والجشع الذى يدفع البشر لمحاولة بعضهم البعض ، ويمكن اعتبار فيلم « جنون البحث عن الذهب » هو أكثر أعمال شابلن تميزا ، بفضل دقة تصوير الشخصيات وذكاء التمثيل الصامت وتوهجه ، والمزج الجميل بين افكار كوميدية ومأساوية ، ومايزال هذا الفيلم يحصد النجاح الجماهيرى حتى اليوم كما فعل عام ١٩٢٥ ، كما كان أيضا من أحب افلام شابلن الى قلبه . يأتى بعد ذلك فيلم « السيرك » (١٩٢٨) الذى يحاول فيه الصعلوك ان يصبح مهرجا محترفا ، وهو فيلم صامت ، تم بناؤه بقدر كبير من البراعة ، كما تم عرضه فى فترة تحول السينما الى عصر الأفلام الناطقة ، وقد حصل شـــابلن على جائزة خاصة من احتفال جوائز الأكاديمية الأولى (الأوسكار) فى عام (١٩٢٩) ، وقد استحقها بفضل « تعدد المواهب وعبقرية الكتابة والتمثيل والاخراج والانتاج » ، ومع ذلك فقد كان شابلن خلال تصوير فيلم « السيرك » متورطا فى دعوى قضائية للطلاق اقامتها ضده زوجته الثانية ، ليصبح ذلك مبررا لهجوم يتميز بالضراوة من جانب الجماعات الدينية و « الاخلاقيين » ، الذين اتهموه ببعض المفاسد مما دفعه الى التفكير فى الانتحار ، ولقد كانت تلك هى المواجهة الأولى من بين مواجهات عديدة خاضها شابلن ضد المؤسسات الرسمية والاجتماعية .

تميزت افلام شابلن الناطقة الأولى باحتوائها على مصاحبة موسيقية (من تأليف شابلن نفسه) ، وبعض المؤثرات الصوتية ، لكنها لم تكن تحتوى الا على قدر قليل من الحوار ، فقد كانت السينما الناطقة بالنسبة اليه مجالا أكثر اتساعا لتحقيق فنه العظيم بالتمثيل الايمائى الصامت . (فى الحقيقة ، فان شابلن قد بدأ فى الاهتمام بكتابة مصاحبة موسيقية لافلامه منذ فيلم « امرأة من باريس » ، وبالفعل فانه كتب النص الموسيقى لكل افلامه السبعة الناطقة بالاضافة الى الفيلم الصامت « استعراض شابلن » (١٩٥٩) الذى قام فيه بتجميع بعض افلامه الأولى ، وفى الواقع فان أسطورة مقاومة شابلن « البطولية » لاضافة الصوت تبدو لنا اليوم وكأنها نوع من الدعاية التى نشرها شابلن عن نفسه ، فعلى سبيل المثال يظهر فيلم « أضواء المدينة » الذى تم تصويره بعناية فائقة فى فترة زادت عن ثلاث السنوات ـ بين ديسمبر ١٩٢٧ ويناير ١٩٣١، اى فى فترة تحول السينما الى الصوت ـ قدرا كبيرا من الاهتمام بالصوت ، لأنه يحتوى على العديد من المشاهد التى تعتمد تماما على المؤثرات الصوتية ، كما ان فيلم « العصور الحديثة » ـ الذى تم تصويره بين سبتمبر ١٩٣٣ ويناير ١٩٣٦ ـ يستخدم الصوت كنوع من النقد الذكى لاستغراق افلام تلك الفترة فى

الحوار ، خاصة وأن جمل الحوار القليلة فى الفيلم نسمعها دائما وهى تصدر من الآلات مثل الاسطوانات أو ميكروفونات المصنع) .

كان أول هذه الأفلام الناطقة هو « **أضواء المدينة** » (١٩٣١) ، المغرق فى النزعة العاطفية المؤثرة ، حيث نرى فيه الصعلوك العاطل وهو يقع فى حب بائعة زهور عمياء ، ويخوض سلسلة من المغامرات التى يدخلها رغما عنه ، من بينها حادثة سرقة وحكم بالسجن ، لكن ما يدفعه الى الاستمرار فى هذه المغامرات هو رغبته فى توفير المال الضرورى لاجراء عملية لاعادة البصر الى حبيبته ، ولقد أطلق شـابلن على هذا الفيلم « **قصة حب كوميدية بالبانتومايم** » ، وقد كان الفيلم جديرا بهذا الوصف ، ولكنه كان أيضا قطعة ذكية متوارية فى **النقد الاجتماعى** ، يدافع فيها شابلن عن قضية الفقراء ضد الأغنياء . وجاء فيلم « **العصـــور الحديثة** » (١٩٣٦) ليبدد كل الشكوك حول طبيعة مواقف شابلن الاجتماعية ، لأنه يدور حول **استلاب انسانية العامل العادى فى عالم تدور فيه الآلات من أجل مصلحة الأغنياء وحدهم** ، ويلعب شابلن فى هذا الفيلم دور عامل بأحد المصانع ، يتم فصـــله لاصابته بحالة انهيار عصبى تجعله يؤدى حركات آلية مضحكة لعمله الطويل ذى الطابع الآلى أمام خط التجميع ، فيضطر البطل الى الانتقال بين العديد من الأعمال وينتهى الى البطالة ، لكنه لا يعانى الهزيمة أيضا (**يقول ديفيد هاون شل فى كتابه « من النظام الأمريكى الى وسائل الانتاج الضخمة »** ، ان خط التجميع الآلى فى فيلم « العصور الحديثة » يحاكى نموذج أحد مصانع هنرى فورد التى زارها شابلن بنفسه ، وعلى الرغم من أن شابلن قد بدأ العمل فى هذا الفيلم وقد اختار له اسم « الجماهير » ، فان من المؤكد ان **شابلن قد تأثر بفيلم « الحرية لنا » (١٩٣١) لرينيه كلير**) . وبسبب نزعة الفيلم الساخرة ضد التصنيع والظلم اللذين كانا من سمات « العصور الحديثة » لفترة الكساد ، فان الفيلم لم يلق نجاحا لدى أصحاب النفوذ داخل الولايات المتحدة ، بل ان بعض الدوائر **اتهمته بأنه « دعاية حمراء »** ، كما أن دولا مثل ألمانيا وإيطاليا منعت عرض الفيلم تماما ، لكن « العصور الحديثة » نجح نجاحا هائلا فى باقى دول أوروبا ، ومايزال حتى اليوم أفضل وأجمل أعمال شابلن وأكثرها التزاما بالقضايا الاجتماعية .

قام شـــابلن **بانتاج أول أفلامه الناطقة على نحو كامل مع فيلم « الدكتاتور العظيم » (١٩٤٠) ، الذى كان أول الأفلام التى خرجت من هوليوود لتهاجم النازية** ، ويتناول الفيلم هجاء ساخرا لدكتاتور أوروبى يدعى أدينويد هينكل حاكم تومانيا ، الذى يضايق اليهود ويدفع بأوروبا

كلها الى حافة حرب جديدة (بالطبع فان اسم الدكتاتور يوحى بادولف هتلر كما أن دولة تومانيا الخيالية ليست الا المانيا) . **يلعب شابلن فى الفيلم دورا مزدوجا ، حيث يجسد الدكتور هينكل كما يجسد أيضا حلاقا يهوديا يشبه هينكل ، وتقوده الاحداث لفقد الذاكرة** ، وعندما عرض الفيلم قبل حوالى ثمانية عشر شهرا من واقعة بيرل هاربر ، استقبله النقاد بفتور ، فاتهمه البعض بالمغالاة فى الجدية فى تناول السياسة ، بينما اتهمه آخرون بافتقاد هذه الجدية ، وعلى كل حال فان الفيلم حقق نجاحا جماهيريا بفضل نجومية شابلن . **وخلال الحرب الثانية اطلق شابلن العديد من التصريحات فى دعم موقف الاتحاد السوفيتى ، وهى التصريحات التى سوف تجعله مرشحا مؤكدا للقائمة السوداء فيما بعد الحرب** (والتى سوف نتناولها تفصيلا فى الفصل الحادى عشر) ، ومما زاد موقفه سوءا تورطه فى دعوى قضائية اقامتها ضده بطلة افلامه السابقة (جوان بارى) تطالب فيها باثبات ابوته لطفلها ، ليحـــاكم عام ١٩٤١ أمام محكمة فيدرالية (تمت تبرئة شابلن فى النهاية من هذه الاتهامات التى كانت تقف وراءها المباحث الفيدرالية ، والتى كانت تضع شابلن تحت المراقبة المستمرة منذ عام ١٩٢٢) . لذلك لم يكن غريبا ان يكون الفيلم التالى لشابلن « **مسيو فيردو** » (١٩٤٧) فيلما قاتما وذا نزعة كلبية ساخرة ، والذى يدور حول « **كوميديا جريمة قتل** » تعتمد على وقائع جرائم قاتل فرنسى شهير يدعى لاندرو ، لا يتوقف عن اوتكاب جرائمه (ولقد كان اورسون ويلز هو الذى اقترح على شابلن صنع هذا الفيلم) . وفى « مســيو فيردو » نرى موظف البنك الباريسى ــ الذى يقوم بدوره شابلن ــ وهو يفقد عمله ، فيبدأ سلسلة من قصص الزواج بنساء ثريات فى منتصف العمر ، ليقتلهن من اجل الحصول على المال اللازم لكى ينفق على زوجته غير الشرعية وطفله الصغير ، ويتم القبض عليه فى النهاية ، **وبينما ينتظر فيردو حكم الاعدام ، فانه يردد الجملة القصيرة التى تلخص فكرة الفيلم فى حواره مع أحد السجناء : « الحرب والصراع هى مجرد اعمال . ان جريمة قتل واحدة تصنع وغدا شريرا ، اما قتل الملايين فيصنع بطلا ، وكلما زاد العدد فان الجريمة تتحول الى بطولة أعظم »** . وبالطبع ، فان الفيلم قابل هجوما مريرا فى الولايات المتحدة عند عرضه فى عشية بداية محاكم التفتيش ضد الشيوعية فى فترة الحرب الباردة ، ليتم سحب الفيلم من دور العرض بعد ستة اسابيع ، لكن الفيلم حقق نجاحا هائلا فى فرنسا . **لقد تزايد توتر العلاقة بين شابلن والجمهور الأمريكى منذ ان غاب واختفى صعلوكه الصغير ، وظهر مكانه ناقد اجتماعى ليبرالى** ، ولكن جذور الاستياء ضد شابلن تعود على الأقل الى الحملات

الاخلاقية التي مورست ضده في العشرينات . بل ان بعض العداء قد نتج عن احتفاظ شابلن بجنسيته البريطانية منذ قدومه الى الولايات المتحدة وعدم انتظامه في دفع ضريبة الدخل للحكومة الفيدرالية .

في آخر افلامه الأمريكية « اضواء المسرح » (١٩٥٢) ، عاد شابلن الى عالم صالات لندن الموسيقية التي قضى فيها طفولته ، لكي يحكي **القصة الضاحكة الباكية لممثل تتقدم به السن** ، ينتصر على قواه التي تزداد وهنا ، وموته الوشيك ، بمعالجته لراقصة باليه شـــابة من الشلل ، واعادتها الى ممارسة حياتها الفنية مرة أخرى . كان الفيلم طويلا (حوالي ساعتين ونصف) وبطيئا وعتيقا في أسلوبه السينمائي ، ولكنه يظل واحدا **من اكثر أعمال شابلن رقيا في تاكيده على كبرياء الطبيعة البشرية ورقتها،** التي كان يشعر بأن القرن العشرين قد مارس دورا كبيرا في تدميرها . وفي سبتمبر (١٩٥٢) استطاع شابلن وعائلته الحصول على تأشيرة خروج لمدة ستة شهور لحضور حفل الافتتاح الرسمي لفيلمه « أضواء المدينة » في لندن . وفي أول أيامه على سطح السفينة خلال هذه الرحلة استمع شابلن الى أنباء من الراديو تقول ان النائب العام للولايات المتحدة قد الغى التصريح باعادة دخول شابلن الى البلاد ، بسبب نتائج التحقيق معه أمام مكتب خدمات الجوازات والهجرة ، للرد على الاتهامات بالفساد الأخلاقي والانحراف الســـياسي ، وهكذا **اضطر اكثر النجوم جماهيرية واعلاهم اجرا في تاريخ السينما الأمريكية الى الانفصال مرغما عن وطنه الثاني** ، ليختار شابلن الاقامة في وطنه الأم ، لكنه رحل فيما بعد الى ســـويسرا .

ولقد قام شابلن بالرد على وزارة العدل الأمريكية بعد هذه الحادثة بخمس سنوات من خلال فيلم « **ملك في نيويورك** » (١٩٥٧) ، فهذه **القصة الرمزية السياسية تدور حول رئيس احدى الدول الأوروبية الذى يزور الولايات المتحدة ، ليجد نفسه ماثلا أمام الاتهامات الخبيثة للجنة « النشاطات غير الأمريكية » (المكارثية) ، وهو نفس الموقف الذى وقفه شابلن نفسه من قبل** ، فقد تعرض فيلم « أضواء المسرح » الى حملة للوشاية من قبل « الرابطة الأمريكية » ، والتي دفعت دور العرض الكبرى الى أن تسحب الفيلم من العرض ، وبالطبع فان فيلم « ملك في نيويورك » ، لم يستطع في هذا المناخ السائد أن يجد فرصة للتوزيع في الولايات المتحدة على الاطلاق . ومن المفارقات الغريبة أن فيلم « أضواء المسرح » قد أعيد عرضه في أمريكا في عام ١٩٧٢ ليحصل نورا على جائزة الأوسكار

فى هذا العام لأفضل موسيقى تصويرية (فى العام نفسه حصل شابلن على جائزة الأوسكار التقديرية « من أجل أثره الكبير الذى تركه على السينما فى هذا القرن ») ، بينما تم عرض فيلم « ملك فى نيويورك » للمرة الأولى فى أمريكا فى عام ١٩٧٦ ، لكنه لم يلق استجابة متحمسة ، وربما كان الفيلم يتسم بقدر من المرارة أو حتى اللامبالاة ، لكنه يحتوى على بعض الهجاء الذكى للحياة الأمريكية خلال الخمسينيات .

كان فيلم شابلن الأخير هو كوميديا غرف النوم التهريجية « **كونتيسة من هونج كونج** » (١٩٦٦) ، من بطولة مارلون براندو وصوفيا لورين . يدور الفيلم حول نمر متلاحقة لكنها لاتتسم بالاتساق فى كتابة السيناريو أو الاخراج ، وهو مما **يوضح بجلاء كون شابلن تقليديا من الناحية السينمائية وان كان مؤديا عظيما** ، فقد كانت عبقريته الحقيقية تكمن فى كونه ممثلا يجيد فن التمثيل الايمائى الصامت ، وطالما كان صعلوكه الصغير يقف فى بؤرة الفيلم فان الفيلم يظل واحدا من الأفلام العظيمة على مستوى الكوميديا أو على مستوى المشاعر . لكن **عندما اختفى الصعلوك ظهرت نواحى القصور فى قدرات شابلن الاخراجية** ، وباستثناءات قليلة فان « حضور » شابلن فى أفلامه ـ أكثر من أى عنصر سينمائى آخر ـ هو الذى جعلها أفلاما مهمة ومميزة . ولقد أصبحت صورة الصعلوك الصغير خلال العشرينيات رمزا فى جميع أنحاء العالم لبراعة السينما الأمريكية ، وعندما بدأ شابلن الانسان فى الوقوف مكان شابلن كقناع فنى فى أواخر الثلاثينيات وخلال الأربعينيات، فان شابلن صانع الأفلام ظهر على حقيقته : فنانا يملك أدواته لكنه كان فى جوهره **مخرجا تقليديا يفكر بأفكار غير تقليـــدية** .

(ويمكن اعادة تقييم قيمة شابلن مخرجا على نحو ايجابى فى ضوء المادة ألتى قام بتجميعها **المؤرخان السينمائيان كيفن براونلو وديفيد جيل فى المسلسل التليفزيونى « شابلن المجهول »** (١٩٨٥) فبمساعدة أرملة شابلن ، وأحد هواة جمع قصاصات السينما الصامتة ، قام المؤرخان بتجميع ٣٠٠ ألف قدم من الشرائط التى أخرجها شابلن ولم يرها الجمهور من قبل ، وتتضمن لقطات عمل يومية لأفلام مثل « السيرك » و « أضواء المدينة » و « العصور الحديثة » ، بالاضافة لبعض أفلام شخصية واختبارات للكاميرا ، وفيلمين قصيرين كاملين هما « كيف تصنع الأفلام » (١٩١٨) ، و « الأستاذ » (١٩٢٢) . ان هذه **اللقطات** توضح تماما كيف كان **شابلن مجنونا بالاتقان** عندما كان يقوم باجراء المئات من البروفات المصورة للقطة واحدة ، ليختار من بينها لقطة واحدة يستخدمها فى فيلمه ، وبالطبع

فانه لم يكن ينوى ان يرى الجمهور هذه « المسودات » ، ولكنها كوثائق تظهر بجلاء اهتمامه الشديد باتقان عمله الفنى) ٠

باستر كيتون

من المفيد ان نقارن بين **سينما شابلن المسرحية فى جوهرها مع سينما عبقرى الكوميديا باستر كيتون** (١٨٩٥ ــ ١٩٦٦) ، الذى زامل شابلن لفترة من الزمن ، فقد بدأ كيتون حياته الفنية مثل شـــابلن فى عالم الفودفيل مع والديه ، ووقف معهما على خشبة المسرح للمرة الأولى عندما كان فى الثالثة من عمره ، ومنذ شبابه المبكر قام بالعمل الجاد فى حل مشكلات الميزانسين (أو الحركة على خشبة المسرح) للنمر الكوميدية الصعبة التى كانت تقدمها اسرته ، وانه ليمكننا ان نجد فى خبرته التى اظهرها فى عالم السـينما آثارا من تجربته تلك فى عالم المسرح ، وعلى الرغم من ان شهرة كيتون الفنية قد عانت من الأفول بعد ظهور شابلن خلال العشرينيات ، فان من الواضح اليوم **ان كيتون لم يكن يقل عن شابلن ممثلا ، وان كان يتفوق عليه مخرجا** ، وعندما انفرط عقد فرقة الأسرة المسرحية فى عام ١٩١٧ كان كيتون بالفعل نجما مشهورا ولم يتجاوز عمره واحدا وعشرين عاما.فقد تلقى عرضا للظهور فى العرض الشهير الذى عرض عام ١٩١٧ « المنطاق » على مسرح شوبيرت ، الا انه كان قد قرر ان يدخل الى عالم الأفلام ويذهب للعمل **كممثل مســـاعد فى « شركة جوزيف م ٠ شينك الســـينمائية الكوميدية »** التى تكونت فى ربيع عام ١٩١٧ ، لانتاج افلام يقوم ببطولتها روسكو « فاتى » اَرباكيل لتقوم بتوزيعها شركة باراماونت ، وهناك اشترك كيتون مع ارباكيل فى خمسة عشر فيلما من ذات البكرتين ــ بدءا من « **صبى الجزار** » فى (١٩١٧) وحتى « **الجراج** » فى (١٩١٩) ــ وقد اظهرت هذه الأفلام تطورا ملحوظا سواء على مستوى الشكل أو المضمون ، استطاع بها الاستوديو أن يقدم افلاما ذات نوعيات جيدة ، وتحقيقا بارعا فى الحبكة ٠

وفى أواخر عام ١٩١٩ ، قام شـينك بتكوين شركة لانتاج افلام كوميدية ذات بكرتين ، **يقوم ببطولتها كيتون نفسه** ، وفى هذه الشركة بدأ شابلن حياته الفنية ٠ وبينما كان شينك يتولى كل الأمور المالية ، فانه منح كيتون الحرية الابداعية الكاملة فى الكتابة والاخراج ، وبمرتب ١٠٠٠ دولار اسبوعيا ، بالاضافة الى ٣٥٪ من الأرباح ٠ وقد استطاعت هذه الشركة ان تنتج تسعة عشر فيلما قصيرا بين عامى ١٩٢٠ و ١٩٢٣ ،

وهى الافلام التى تمثل ـ مع أفلام شابلن لشركة ميوتوال ـ **ذروة فى عالم الافلام الكوميدية الامريكية من نوعية « السلاب ستيك »** ، ومن اهم هذه الافلام « **اسبوع واحد** » (١٩٢٠) ، « **الماعز** » (١٩٢١) ، « **المسرح الصغير** » (١٩٢١) ، « **القارب** » (١٩٢١) ، « **العساكر** » (١٩٢٢) ، و « **مجنون البالونات** » (١٩٢٣) ، وهى الأفلام التى تميزت بين أفلام « السـلاب ستيك » القصيرة بتعقيد بنائها الدرامى ورهافة احساسها البصرى ، ولقد كان كيتون يصر دائما على ان الكوميديا يجب أن تثير الضحك والمرح دون أن تكون متسمة بالسخف ، ولقد كان هذا هو السبب فى أنه كان يبذل جهدا كبيرا لكى يضيف على افلامه المصداقية والمنطقية سواء على المستوى الدرامى أو الكوميدى ، **وعلى عكس سينيت والعديد ممن قلدوه ، فان براعة وتميز كيتون كمخرج سينمائى تنبع من التصاقه الحميم بالمنطق الدرامى فى حكاياته ، واستخدامه للنكات والمقالب التى تنمو دائما فى نمط هندسى دون ان تفقد صـلتها الوثيقة بالشخصية والحبكة الدرامية** ، كان اول افـلام كيتون الروائية الطويلة هو فيلم « **المغفل** » ، ذو البكرات السبع والذى اخرجه هربرت بلاشيه (١٨٨٢ ـ ١٩٥٣) لشركة مترو فى أواخر عام ١٩٢٠ ، وهو الفيلم الذى اقتبست حبكته عن كوميديا مسرحية بنفس الاسم تعود الى ١٨٩٧ ، وتدور حول عائلة من سماسرة بورصة وول ستريت ، وهو الفيلم الذى تنبع أهميته بالنسبة لتطور كيتون ، فى أنه أعطاه الفرصة الأولى لكى يخلق نموا دراميا فى طبيعة الشخصيات التى تدور حولها الحبكة ، وبحلول عام ١٩٢٣ كانت الأفلام القصيرة ذات البكرتين تبدو اقل ربحا فى انتاجها بسبب ازدياد عشق الجمهور للافلام الروائية الطويلة ، لهذا قرر شينك تغيير نوعية الانتاج فى استوديو كيتون من ثمانية أفلام قصيرة الى فيلمين طويلين كل عام لتقوم بتوزيعها شركة « مترو ـ م٠ج٠م » ، ولكن مع احتفاظ كيتون بكل الحرية الفنية فى صنع هذه الأفلام ، وكان مرتب كيتون قد وصل الى مستوى النجومية (الفين وخمسمائة دولار اسبوعيا علاوة على ٢٥٪ من الأرباح) ، وتكون تلك الفترة هى البـداية لأعظم ابداعات كيتـون ٠

لقد قيل كثيرا ان كيتون بعد عام ١٩٢٣ كان قد أصبح مخرجا مهما ككل مخرجى هوليوود فى تلك الفترة ، ولقد كانت شخصيته الابداعية قوية الى الدرجة التى كانت فيها كل الأفلام التى يصنعها تحمل بصمته الفنية الواضحة ، حتى لو لم يظهر اسمه فى عناوين هذه الأفلام ، ولقد كان أول افلامه المستقلة فى شركة « استوديو كيتون » هو فيلم « **العصور الثلاثة** » (١٩٢٣) ، **الذى كان محاكاة ذكية سـاخرة لفيلم جريفيث**

« التعصب » ، وقام كيتون باخراجه بالاشتراك مع ايدى كلاين (١٨٩٢ - ١٩٦١) . وهو الفيلم الذى يصور طرائق الغزل والحب عبر العصور عن طريق تقاطع قصص تدور فى ثلاث فترات تاريخية مختلفة : العصر الحجرى والدولة الرومانية وامريكا المعاصرة . وعلى الرغم من أن الميزانسين فى هذا الفيلم لم يكن على قدر كبير من البراعة ، كما لم تتكامل فيه عناصر السرد الروائى الذى يعتمد على تقاطع الأحداث - بالمقارنة مع أفلام كيتون التالية ذات الميزانسين البارع والتماسك الدرامى - الا أن فيلم « العصور الثلاثة » كان كوميديا ناجحة احتوت على طريقة كيتون التقليدية بانهاء أفلامه فى مرح صاخب ، وهى الطريقة التى يطلق عليها « النكتة القذيفة » والتى تندفع فيها شخصية كيتون الفنية فى سلسلة لا تنتهى من النكات البصرية المتلاحقة ، والتى تنتهى دائما بحل العقدة الدرامية للفيلم . لهذا المشهد الختامى سوف يصبح بمثابة التوقيع الذى يتركه كيتون على أفلامه ، ويحمل طابعه المميز فى التمثيل والاخراج والتوليف ، فعلى سبيل المثال فاننا نرى فى نهاية مشهد الفترة التاريخية المعاصرة من فيلم « العصور الثلاثة » بطل كيتون فى لقطة عامة ، وهو يهرب من مبنى اشتعلت فيه النيران ، بأن يقفز من الطابق السادس الى مبنى مجاور ، لكنه يخطىء فى قفزته ويقع من أعلى المبنى ، وفى اللقطة العامة التالية نراه وهو يسقط مخترقا مظلتين قماشيتين للنوافذ ، ليتعلق فى النهاية بمظلة ثالثة ، وفى اللقطة التالية يستخدم كيتون الافريز الحديدى لهذه المظلة كعصا للتوازن حتى يصل الى مزراب يبدو قريبا من أصابعه ، ثم لقطة عامة أخرى وهو يتأرجح ممسكا المزراب ، ليندفع بعدها الى نافذة مفتوحة فى الطابق الثانى ، وهنا يقطع كيتون على لقطة متوسطة لعنبر النوم فى مبنى المطافىء الذى نرى فيه بطل كيتون وهو يندفع من النافذة ، ليمسك بالقضيب المعدنى الذى يصل بين عنبر النوم ومكان انتظار السيارات ، فيتزحلق البطل عليه ويصل فى اللقطة التالية الى الدور الأرضى ، ليجد نفسه فوق ظهر سيارة اطفاء على وشك التحرك بعد انطلاق صفارات الانذار ، وفى اللقطة الأخيرة من هذا المشهد نرى كيتون وقد وصل الى مبنى مشتعل بالنيران ، لنكتشف انه قسم الشرطة الذى هرب منه كيتون من قبل ، حيث كان محتجزا ، لكنه ينجح فى التسلل خفية ، وهكذا ينتهى المشهد - القذيفة الذى احتشد بتلك السلسلة المتلاحقة من النكات البصرية التى دارت حول نفسها ، لتصل فى سخرية كاملة الى نقطة البداية من جديد .

كان الفيلم الروائى الطويل الثانى لكيتون هو « كرم ضيافتنا » (١٩٢٣) ، الذى يمثل تقدما هائلا بالنسبة لفيلمه السابق ، وهو

بالفعل واحد من اهم أفلامه ، وقد أخرجه كيتون بالتعاون مع **جاك بلايستون** (١٨٩٢ ـ ١٩٣٨) ، وهو الفيلم الذى يدور حول تورط رجل شاب فى قصة ثأر عائلى فى الجنوب الأمريكى خلال الحقبة الأولى من ادخال خطوط السكك الحديدية بها . يقدم الفيلم نموذجا دقيقا لقدرة كيتون على خلق مواقف درامية جادة لينطلق منها بشكل طبيعى فى سلسلة من النكات ، كما يتميز هذا الفيلم أيضا بجمال بصرى كبير استخدم فيه كيتون **جماليات اللقطة الطويلة زمنيا (أو اللقطة المشهد) ، التى يعتمد** فيها التكوين على استخدام عمق الكادر ، ليدور الحدث الدرامى فى كل **مستويات الصورة** ، كما أن توليف كيتون تميز كما هو الحال دائما بالتدفق والدقة ، لكنه لم يذهب فى الطريق الذى ســار فيه جريفيث وتابعوه (مثل هنرى كنج ، كنج فيدور ، رولانه لى ، وفرانك بورزاج) ، الذين استخدموا المونتاج كهدف فى حد ذاته ، وكما فى العديد من أفلام كيتون اللاحقة ، فقد تم تصوير الفيلم فى المواقع الحقيقية (هنا فى بحيرة تاهو) ، بالاضافة الى الاهتمام الكبير بالتفاصيل التاريخية للأزياء والديكور ، لهذا فان فيلم « كرم ضيافتنا » **يتميز بالمظهر الواقعى الذى يجعلنا أكثر ميلا لتصديق نكاته الكوميدية والتفاعل معها .**

وربما كان أكثر افـــلام كيتون اهمية من بين أفلامه الطويلة هو « **شيرلوك الصغير** » (١٩٢٤) ، الذى قام كيتون باخراجه وتوليفه وحده ، وفيه **يلعب دور عامل العرض فى دار عرض سينمائى** باحدى الضواحى ، يجد نفسه متهما بسرقة والد صديقته ، وفى الأحداث اللاحقة سوف **يستغرق فى النوم اثناء عمله ، لنرى شبحه يغادر غرفة العرض ، ويسير فى صالة السينما ويدخل الى الشاشة ، لكى يشترك فى الأحداث التى تحولت بدورها الى دراما واقعية** تدور حول قصة اتهامه بالسرقة . فى البداية نرى كيتون وقد ألقى به شرير الفيلم الى خارج الكادر ، وعندما يتسلل كيتون بخوف عائدا الى الشاشة يتغير المنظر من خلال التوليف ليجد نفسه فجأة واقفا امام احد الأبواب ، وعندما يقترب منه ليفتحه يتغير المنظر مرة أخرى ، ويجد نفسه فى حديقة ، فيحاول أن يجلس على أحد أرائكها ، فيتحول المنظر ليصبح أحد الشوارع المزدحمة ، يجد كيتون نفسه فيه واقفا فى وسط تيار متدفق من البشر والسيارات ، فيندفع معهم سائرا دون مقاومة ، ان هذه التحولات تمضى على نفس الوتيرة خلال الدقائق الثلاث التالية ، لتنتهى الى حلم أكثر طولا ، يصبح فيه كيتون هو « شيرلوك الصغير » ، وينجح فى أن يدفع عن نفسه الاتهامات الزائفة الظالمة ، وفى النهاية يستيقظ ليجد حبيبته تعانقه فى غرفة العرض . ان الفيلم يحتشد بالنكات المندفعة المتفجرة (والتى تمثل أحيانا خطرا

على حياة البطل) فى سياق سردى معقد ولاهث ، لكن المشهد الذى يصور شخصا حقيقيا يجد نفسه فجأة حبيسا داخل فيلم هو نوع من التعليق الذكى والساخر على عملية التوليف السينمائى ذاتها ، والتى سوف يدرك السينمائى الطليعى الفرنسى رينيه كلير عناصرها السيريالية فى بدايات عام ١٩٢٥ ، عندما قارن بين فيلم « شيرلوك الصغير » ومسرحية لويجى بيرانديللو « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » (١٩٢١) ، كما أن وودى الين سوف يقوم عام ١٩٨٥ بتوضيح قدرة هذه الحيلة السينمائية على التأثير العميق فى فيلم « وردة القاهرة القرمزية » • (فى الحقيقة فان افلام كيتون كانت تنال اعجابا كبيرا من الفنانين الطليعيين فى أوربا آنذاك ، سواء الداديين او السيرياليين او العبثيين ، كما كانت أفلامه معروفة ليس فقط لبيرانديللو (١٨٦٧ ــ ١٩٣٦) ، ولكن ايضا ليوجين اونيسكو (ولد عام ١٩١٢) ، وكذلك فيدريكو جارسيا لوركا (١٨٩٩ ــ ١٩٣٦) ، الذى كتب مسرحية هزلية سيريالية قصيرة بعنوان « باستر كيتون يتمشى فى نزهة » عام (١٩٣٠) • كما يقال أيضا ان صامويل بيكيت قد كتب مسرحيته « فى انتظار جودو » (١٩٥٢) تحت تأثير كيتون ، ومتصورا أنه سوف يقوم ببطولتها ، وبالفعل فانه سوف يمنحه دورا رئيسيا فى السيناريو السينمائى لفيلم « فيلم » (١٩٦٥) ، الذى أخرجه الان شنايدر ، كما يبدو أن افلام كيتون أيضا قد ألهمت كلا من لوى بونويل وسلفادور دالى فى افلامهما المشتركة « كلب اندلسى » (١٩٢٨) و « العصر الذهبى » (١٩٣٠) •

كان فيلم كيتون التالى هو فيلم « الملاح » (١٩٢٤) • الذى أخرجه بالتعاون مع دونالد كريسب (١٨٨٠ ــ ١٩٧٤) ، وهو الفيلم الذى تميز أيضا بالسرد الكوميدى المتوالى شديد البراعة ، ويلعب كيتون فى هذا الفيلم دور روللو تريدواى المليونير الكسول الذى لا يستطيع حتى حلاقة ذقنه ، كما أنه مع خطيبته البلهاء يركبان باخرة يستولى عليها بعض الجواسيس ويقودونها فى البحر على غير هدى • وفى هذا اللقاء بين « هؤلاء الأطفال الأشقياء الظرفاء ، وهاتين الشخصيتين الأكثر كسلا فى كل العالم » ، كما أطلق على شخصيات الفيلم فى أحد اللقاءات الصحفية ، فانه لابد أن تتبع عدة مغامرات كوميدية مرحة وصاخبة فى محاولتهم جميعا البقاء على قيد الحياة فى عرض البحر • ربما كان كيتون ــ على عكس شابلن ــ لم يلعب نفس الشخصية مرات عديدة فى كل افلامه ، ولكن هذه الأفلام تكرر نفس الموقف الدرامى الذى تجد فيه الشخصيات نفسها ، فالبطل الهش ــ وان كان يتحول أحيانا الى الشجاعة والتهور ــ يواجه كما فى فيلم « الملاح » مشكلة مستعصية ، تتدخل فيها عادة

الأشياء والآلات بالاضافة الى البشر ، انه موقف درامى عبثى بكل ما تحمل الكلمة من معنى ، تنبع فيه التأثيرات الكوميدية من محاولات البطل المتحمسة والعميقة فى آن واحد أن يقهر عقبة لا يمكن قهرها ، لكنه يتمكن فى النهاية ـ ولأسباب متعسفة تماما ـ من النجاح فى هذه المحاولات ، ومع ذلك وعلى الرغم من ان جوهر افلام كيتون يبدو واحدا ، الا انه لم يكرر ابدا نفس القصة فى افلامه .

اخرج كيتون فيلمه « **الفرص السبع** » (١٩٢٥) ، المقتبس عن المسرحية الهزلية **لديفيد بيلاسكو** (١٨٥٤ ـ ١٩٣١) ، والذى كان كاتبا ومخرجا ومنتجا للعديد من المسرحيات الميلودرامية شديدة النجاح فى بداية القرن ، والذى استعار منه جريفيث بعض أساليب الاضاءة والديكور . يدور فيلم « الفرص السبع » حول رجل شاب يبذل محاولاته لأن يئول الميراث الكبير اليه لو استطاع الزواج خلال أربع وعشرين ساعة ، وعندما ينتشر الخبر بين الناس ، يجد كيتون نفسه مطاردا عبر تلال كاليفورنيا الجنوبية من المئات من الفتيات اللائى تريد كل منهن أن تكون العروس المنتظرة ، وتنتهى المطاردة بواحدة من أكثر النكات المتفجرة اثارة وخطرا فى افلام كيتون ، حيث يجد نفسه مضطرا الى أن يعبر أسفل أحد التلال بينما تتساقط فوقه كتل الصخور الضخمة (المصنوعة بالطبع من ورق الكرتون) ، والتى تتراوح احجامها بين قدم واحد وثمانية أقدام ، ويصل عددها الى ١٥٠٠ قطعة من الصخور ، وهو المشهد الذى يعتمد على **قدرة كيتون وموهبته فى الارتجال كممثل ومخرج فى آن واحد** . لهذا فان نهاية فيلم « الفرص السبع » تمثل أحد أهم مشاهد كوميديا « السلاب ستيك » ، والتى استوحى منها **ستيفن سبيلبرج** المشهد الافتتاحى فى فيلم « **غزاة الطوف المفقود** » (١٩٨١) .

كان فيلما كيتون التاليان أقل براعة فى بناء النكات البصرية ، وربما لأنه فقد أعضاء فريق كتابة السيناريو الذين اشتركوا معه منذ أيام افلامه القصيرة الأولى ، لهذا فان فيلم « **اذهب فى طريق الغرب** » (١٩٢٥) ، والذى يحاكى فى سخرية نمط أفلام « الويسترن » ، يخفق فى احداث الأثر المطلوب بسبب استغراقه فى النزعة العاطفية ، وافتقاده للوحدة الدرامية . بينما كان فيلم « **الساقى المناضل** » (١٩٢٦) قصة عن صبى غنى أفسده الثراء ، لكنه يحاول أن يصبح بطلا فى الملاكمة لكى يثير تعاطف صديقته وحبها ، وهذا الفيلم ينتهى بمعركة وحشية شديدة الضراوة ، تذكرنا بأن **كوميديا كيتون ـ مثل كوميديا شابلن ـ يمكن أن تتحول احيانا الى المرارة والحزن ، وافتقاد اية متعة او بهجة .**

عاد كيتون عام ١٩٢٧ مرة أخرى الى امتلاك ناصية أسلوبه السينمائى الكوميدى مع فيلم « **الجنرال** » ، الذى أخرجه بالتعـــاون مع كاتب السيناريو الذى عمل معه فى السابق **كلايد بروكمان** ، وقامت بتوزيعه شركة « **الفنانون المتحدون** » التى تولى جوزيف شينك رئاستها فى عام ١٩٢٦ ، وعلى الرغم من أن استقبال هذا الفيلم كان فاترا فى حينه ، فان العديد من النقاد المعاصرين يعتبرونه اليوم **فيلم كيتون العظيم** ، حتى ان البعض يقرنه مع فيلم شابلن « جنون البحث عن الذهب » (١٩٢٥) ، باعتبارهما أعظم الملاحم الكوميدية فى تاريخ السينما · يعتمد الفيلم على حادثة حقيقية وقعت خلال الحرب الأهلية الأمريكية ، قامت فيها فرقة من العملاء السريين للاتحاديين باختطاف قاطرة تنتمى الى الجنوب ، ولقد حقق فيلم « الجنرال » **تكاملا تاما بين الحدث الدرامى والكوميديا** ، حيث يلعب كيتون دور جونى جراى مهندس السكك الحديدية خلال فترة الحرب ، والذى يتهمه رفاقه دائمـا بالخـوف والجبن ، وعندما يعلم جونى بأن جواسيس الاتحاديين قاموا باختطاف قاطرته ـ والتى تدعى « الجنرال » ـ وفيها خطيبته ، فانه يقرر ان يمضى وحده لتعقب الأعداء فى عقر دارهم ، حيث ينجح فى استعادة خطيبته ، كما يستولى على القاطرة ليقودها فى سرعة مجنونة فى اتجاه الجنوب ، بينما يبدو أن جيش الشــــمال كله قد تجمع لمطاردته ، لهذا فانه يقوم عند نهر روك بحرق الجسر بعد أن يعبره ، **ليخلق بذلك كيتون كارثة كوميدية ضخمة ، عندما تندفع قاطرة الاتحاديين فوق الجسر المحترق ، فتتهاوى من ارتفاع ثلاثين قدما وتغطس فى النهر ، وتصنع نافورة ساخنة هائلة من الدخان والبخار** · ان فيلم « الجنرال » يتفوق حتى على فيلم « كرم ضيافتنا » فى جماله التصويرى ، حيث تم تصويره فى غابات أوريجون ، كما أن المشاهد الحربية تستخدم نوعا من الاضاءة والتكوين ـ مثلها فى ذلك **مثل فيلم « مولد أمة »** ـ **لكى تحاكى اللقطات الفوتوغرافية للحرب الأهلية** التى قام بتصويرها ماتيو برادى ، بل ان كيتون يحقق قدرا أكبر من الأصـــالة فى استعادة هذه الفترة التاريخية ـ بالمقارنة مع كل من جريفيث أو جون هيوستن ، الذى قدم بعد ربع قرن فيلم « **الشارة الحمراء للشجاعة** » أو « **نوط الشـــجاعة الأحمر** » (١٩٥١) ـ من خلال قدرة كيتون على المحاكاة التامة للأزياء والديكورات التاريخية ، أما من ناحية الكوميديا فان ايقاع بناء « النكات ـ القذيفة » فى فيلم « الجنرال » لم يستطع فيلم آخر الوصول الى دقتها · وبشكل عام ، فان فيلم « الجنرال » يؤكد الحقيقة التى قالها عنه الكتاب الذين كتبوا سيرة حياته بأنه « **كان يستطيع ان يصنع المعجزات بنفس السهولة التى يتنفس بها** » · (قام **والت ديزنى** بصنع فيلم من أفلام

المغامرات عن نفس الحادثة التى تناولها فيلم « الجنرال » ، تحت اسم « **مطاردة القاطرة العظيمة** » من اخراج **فرانسيس ليون** عام (١٩٥٦) كما سبق لشركة « م • ج • م » ان قدمت فيلم « **يانكى من الجنوب** » عام (١٩٤٨) من اخراج **ادوارد سيدويك** ، ومن المفارقات الساخرة ان كلا من هذين الفيلمين حققا نجاحا كبيرا ، بينما فشل فيلم « الجنرال » فى شباك التذاكر ، وحقق خسارة كبيرة لكل من شينك و « الفنانون المتحدون » ، ففيما يبدو أنه كان أكثر تعقيدا على استيعاب الجمهور المعاصر له) •

لم يستطع كيتون ان يصنع الا فيلمين مستقلين تاليين ـ قامت بتوزيعهما شركة « الفنانون المتحدون » وحققا لها خسارة مالية ـ قبل ان يئول استوديو كيتون الى اتحاد شركات « م • ج • م » • كان أول هذين الفيلمين هو « **الكلية** » الذى اشترك كيتون فى اخراجه مع **جيمس هورن** (١٨٨٠ ـ ١٩٤٢) ، ويقوم فيه بدور طالب بالكلية تستغرقه قراءة الكتب ، لكنه يحاول أن يثير اهتمام أكثر الفتيات شهرة فى الكلية ، بمحاولاته الدائمة لاثبات براعته الرياضية التى لا يمتلكها بالطبع ، ويتسم الفيلم من ناحية البناء والتصوير بالنزعة التقليدية (ربما بسبب تدخل المدير الجديد للاستوديو) ، لكن الفيلم يظل مليئا بالنكات الساخنة المتلاحقة على طريقة افلام كيتون القصيرة • أما الفيلم الثانى فقد كان « **القارب البخارى بيل الصغير** » (١٩٢٨) ، الذى كان آخر افلام كيتون التي أنتجها بنفسه ، كما كان واحدا من أجمل افلامه ، حيث تمتد الحبكة على عقدة كيتون التقليدية ، حيث نرى شابا خجولا رقيقا يعود من دراسته فى الكلية الى حيث يسكن أبوه فى عوامة كئيبة على نهر المسيسبى ، ليقع فى حب ابنة أحد خصوم أبيه ، مما يؤدى الى أحداث الفوضى والاضطراب بين العائلتين ، وينتهى الفيلم باعصار ضخم يهب على المدينة ، وهو المشهد الذى يحتوى على أكثر أنواع التمثيل الخطرة تأثيرا ، ففى قلب العاصفة تنهاوى واجهة المنزل فوق البطل ، لكنه ينجو لأنه كان يقف بالصدفة فى الموقع الذى وقعت فيه النافذة المفتوحة التى مر اطارها بجوار رأسه وجسده على بعد بوصات قليلة ، ولقد قال كيتون عن هذا المشهد لأحد الصحفيين : « **انه مشهد لا يمكنك ان تأخذ له الا لقطة واحدة ••• فانك لا تفعل مثل هذه الأشياء مرتين** » • لذلك فان « القارب البخارى بيل الصغير » الذى اشترك فى اخراجه **تشارلز رايزنر** (١٨٨٧ ـ ١٩٦١) هو واحد من **أكثر افلام كيتون التى تتميز بالتقنيات شديدة البراعة ، وحركة الكاميرا المنسابة ، وتكوين**

الكادرات المؤهل باستخدام عمق الصــورة ، علاوة على التوليف المتقن لمشهد الاعصار » ومع ذلك ، ومرة أخرى فان الفيلم فشل جماهيريا وخسر الكثير من الأموال •

قام كيتون عام ١٩٢٨ بالموافقة على أن تستوعب شركة « م • ج • م » شركته الخاصة بعد أن حصل على وعد من نيكولاس شينك ـ الرئيس المعين الجديد لاتحاد شركات « ليو » وشقيق جوزيف شينك ـ بان يسمح له بالاستمرار فى اتباع طريقته المستقلة فى انتاج افلامه ، لكن لم يكن هناك الا القليل من الأمل فى ان هذا الوعد سوف يتحقق داخل نظام اكبر الاستوديوهات فى العالم ، والذى يشبه نظام المصانع التى تعتمد على خط التجميع الآلى ، لذلك فان كيتون سرعان ما وجد فريق المخرجين والكتاب والفنيين الذين يعملون معــه وقد تفرقوا للعمل فى مشروعات اخرى لشركة « م•ج•م » ، بل ان كيتون نفسه اضطر للتمثيل فى فيلم يدور حول مصــــور جرائد سينمائية يعمل لدى « مؤسسة هيرست » ويتسم بالوقوع فى المشاكل ، لكنه يحاول ان يفوز بقلب احدى موظفات الشركة (لقد كان هيرست يملك نصيبا كبيرا من أسهم « شركة م•ج•م » ، لذلك فان الشركة كانت تعتمد على الصحف التى كان يمتلكها لكتابة مقالات نقدية تشيد بالفيلم) ، وكانت نتيجة هذه التجربة هى فيلم « المصور » (١٩٢٨) الذى كان آخر افلام كيتون العظيمة ، واشترك فى اخراجه مع ادوارد سيدويك ، وهو الفيلم الذى وصـــفه البعض بانه « جريدة سينمائية اخرجها باستر كيتون عن باستر كيتون وهو يخرج جريدة سينمائية » ، فمن عدة وجــوه يبدو فيلم « المصــــور » مثل « شيرلوك الصغير » فيلما يدور حول تامل الذات ، كما انه يجمع بين لقطات تسجيلية لأحداث حقيقية مع لقطات درامية تم اعدادها وتصويرها ، ليتكامل هذان النوعان من اللقطات تكاملا كاملا ، مثل ذلك المشهد الذى نرى فيه كيتون ومحبوبته فى استعراض « شرائط التيكرز » وهمـــا يقفان تحت وابل من القطع الورقية الصغيرة المتناثرة ، ثم ترجع الكاميرا الى الخلف لكى تكشف عن تشارلز ليندبرج الطيار العالمى الشهير ، الذى قام باول رحلة عبر الأطلنطى قبل ذلك بعام ، والذى نراه على الشاشة وكانه يجلس فى سيارة الى الخلف من البطلين •

كان آخر افلام كيتون الصامتة « زواج الكراهية » (من اخراج ادوارد سيدويك عام ١٩٢٩) ، وهو الفيلم الذى حقق نجـاحا تجـاريا كبيرا على الرغم من عرضه فى ذروة الولع الجماهيرى بالفيلم الناطق ، فالفيلم يحتوى على العـديد من النكات والمواقف الكوميدية المصـنوعة

جيدا ، والتى تنمو من الموقف الذى يتزوج فيه الكواء (المكوجى) الفقير من ممثلة جميلة . لكن الفيلم لم يحقق النجاح الذى حققه الفيلم السابق ، كما انه اظهر بعض العلامات على تدخل المسئولين التنفيذيين فى « شركة م٠ج٠م » فى عمل كيتون .

ليس هناك من شك فى ان موهبة كيتون كان يمكن ان تستمر وربما تزدهر ايضا بعد تحول السينما الى الافلام الناطقة ، لكن لويس ماير نائب الرئيس والمدير العام « لشركة م٠ج٠م » قام بفصله عام ١٩٣٣ من الاستوديو ، بعد ان ظهر فى سبعة افلام ناطقة تتميز بفقدانها لروح الدعابة والكوميديا ، ولقد كان كيتون يصر دائما على ان فصله تم بسبب اهانته الشخصية لماير ، ولكن الموقف كان اكثر تعقيدا من ذلك طبقا لما يرويه أحدث المؤرخين لحياة كيتون ، وهو توم داوديس ، فالدلائل تشير الى ان افلام كيتون الناطقة مثل « جنود المشاة » (أخرجه ادوارد سيدويك عام ١٩٣٠) ، و « أرصفة نيويورك » (اخرجه جول وايت عام ١٩٣١) ، و « السباك العاطفى » (اخرجه ادوارد سيدويك عام ١٩٣٢) و « ايه ! مافيش بيرة ؟ » (أخرجه ادوارد سيدويك ١٩٣٣) ، كانت سيئة من الناحية الفنية ، الا أنها كانت ناجحة تماما فى شباك التذاكر ، لذلك فان أحدا فى « شركة م٠ج٠م » بدءا من شينك وحتى توليبرج ومرورا بماير لم يكن يريد أن يفصل كيتون ، ولكن **كيتون نفسه لم يستطع ان يتكيف داخل الاطار المحدد لنظام الاستوديو** . لهذا فان تعاسته تحولت الى الافراط فى الشراب ، مما أدى من خلال سلوكه العصبى وتغيبه لفترات طويلة عن التصوير الى ضياع تكاليف باهظة نتيجة للابطاء فى سرعة الانتاج . لهذا لقد قرر ماير فى النهاية أن يفصله فى ٢ فبراير عام ١٩٣٣ ، ليس اساسا لأسباب شخصية (على الرغم من انه كان يكره كيتون كما كان يكره كل الفنانين) ، وانما لأسباب تتعلق بسياسة الشركة . (لقد عاودت « شركة م٠ج٠م » بعد عام ١٩٣٧ توظيف كيتون من حين لآخر ليكتب بعض النكات — دون أن يرد اسمه فى العناوين — لأفلام « ريد سكيليتون » و « **اخوان ماركس** » ، مقابل ٢٠٠ الى ٣٠٠ دولار اسبوعيا ، كما انه عمل كمستشار فنى فى شركة « باراماونت » حيث اشترك فى صنع سلسلة « بايوبيك » المصقولة ، لكنها كانت تفتقد خفة الظل) .

فى تلك الفترة كانت حياة كيتون الشخصية قد بدأت فى التداعى ، على الرغم من انه عمل فى ادوار صغيرة فى العديد من الأفلام الناطقة (من أهمها فيلم « **سانسيت بوليفار** » (١٩٥٠ **لبيلى وايلدر**)

و « أضواء المسرح » (١٩٥٢) **لشابلن**) ، كما ظهر فى بعض العروض التليفزيونية ، لكن حياته الفنية كمخرج انتهت عمليا فى عام ١٩٢٠ ، ويبدو واضحا لنا اليوم أن **أعظم اثنين من ممثلى السينما الكوميدية الصامتة كانا شابلن وكيتون ، لكن كيتون كان أكثر تفوقا فى الاخراج** ، لقد كان مثل شابلن يمتلك موهبة كبيرة فى الامساك بالايقاع ، لكنه كان يمتلك احساسا أكثر قوة بالبناء السردى الروائى والميزانسين ، وأفلام كيتون جميلة من ناحية الشكل والأسلوب ، بينما تفتقد أفلام شابلن هذا الجمال ، ويكفى ان تقارن بين ملحمة شابلن العظيمة « جنون البحث عن الذهب » (١٩٢٥) مع اى من أفلام كيتون الروائية بعد « العصور الثلاثة » (١٩٢٣) **من الناحية البصرية الخالصة** لكى تكتشف الفرق بين أسلوبيهما ، بالاضافة الى ذلك فان كيتون كان يتمتع بعبقرية تقنية غير عادية فى تحويله للمواقف الكوميدية من خلال الجهد الكبير ـ الى **عناصر سينمائية تهتم بالاضاءة وزاوية التصوير وحركة الممثلين فى عمق الكادر** ، وقدر كبير من الشجاعة فى أداء المشاهد التى تتميز بالخطورة ، (فلم يلجأ كيتون ابدا الى استخدام « الدوبلير » فى أفلامه لأداء هذا النوع من المشاهد على الرغم من انه استعان ببطل أوليمبى كى يؤدى له مشاهد السباق العشارى فى فيلمه « الكلية ») ، ولكن كيتون كان مثل شابلن ممثلا عظيما ، **فقد كان « وجهه الحجرى العظيم » قادرا على الايحاء بطيف هائل من العواطف** ، كما لم يكن هناك ما يعجز عن التعبير عنه بجسده ، ومثل شابلن أيضا كان كيتون يعرف أن **الكوميديا العظيمة موجودة دائما على حافة التراجيديا** ، لكن النزعة المغرقة فى العاطفية لا تلعب دورا مهماً فى أفلام كيتون ، على النحو الذى تلعبه فى أفلام شابلن . لقد كانت الكوميديا عند هذين الفنانين العظيمين مزيجا غريبا من المنطق والخيال يبدو فيه المستحيل واقعيا ، لكن **كيتون وحده هو الذى ادرك ان عملية صناعة الافلام نفسها يمكن ان تصبح قريبة من عالم الاحلام السيريالى** .

هارولد لويد وآخرون

يعتبر هارولد لويد (١٨٩٣ ـ ١٩٧١) واحدا من مجموعة الفنانين المهمين الذين أسسوا قواعد الكوميديا السينمائية الصامتة وبناءها . بدأ لويد حياته الفنية بالعمل فى أدوار صغيرة لشركة افلام « يونيفرسال » ، حتى قابل **هال روش** الكبير (ولد عام ١٨٩٢) ، الذى سوف يصبح فيما بعد المنافس الأساسى لهارولد لويد فى انتاج الأفلام الكوميدية

القصيرة خلال العشرينيات · كان اللقاء بينهما فى عام ١٩١٤ ، عندما كان روش قد أسس لتوه شركته الانتاجية الخاصة بعد أن آل اليه ميراث يبلغ ثلاثة آلاف دولار ، ليقوم باستئجار لويد كممثل كوميدى مقابل ثلاثة دولارات كل اسبوع ، وبين عامى ١٩١٥ و ١٩١٧ قام لويد بتجسيد بعض أدوار الصعاليك الذين كانوا يشبهون الى حد كبير صعلوك شابلن ، ولكنه اكتشف للمرة الأولى شخصيته الفنية الخاصة فى عام ١٩١٧ مع فيلمه ذى البكرتين « فوق السياج » وكانت هذه الشخصية الفنية تجسد الشاب اللطيف المهذب ذا النظارات ، الذى يجعلك تشعر بانه احد جيرانك ، ولقد قام لويد خلال العقد الثانى بتطوير هذه الشخصية لتصبح هى النموذج المجسد للرجل الأمريكى العادى ، ومثل كل الرجال الأمريكيين كان « هارولد » ــ الشخصية الفنية التى تظهر على الشاشة ــ طموحا للنجاح ، حتى انه قد يصبح عدوانيا احيانا عندما يدخل فى المنافسة مع الآخرين ، لكنه تحت السطح يتمتع بقدر كبير من اللطافة والبراءة ·

وعندما بدأ فى صنع افلام روائية طويلة خلال العشرينيات تخصص لويد فى « كوميديا الرعب » ، التى تمثل تنويعا على طريقة كيستون فى تصوير الاحداث شديدة الخطورة التى يقع فيها البطل فى مآزق مؤذية ، بل ربما ذهب البطل برجليه ليضع نفسه فى براثن هذا الخطر الحقيقى ، وهو ما يجعل الجمهور ينفجر بالضحك من سذاجة البطل · كان أشهر افلام لويد من هذا النوع هو « قالب الامان » (اخرجه فريد نيوماير وسام تيلور عام ١٩٢٣) ، الذى نرى فيه البطل وهو يتسلق واجهة عمارة تبلغ اثنى عشر طابقا فى ارتفاعها ، دون استخدام أية أدوات للامان ، حتى ينتهى متارجحا فى اعلى المبنى بينما تبدو فى الأسفل حركة المرور المتدافعة وقد تعلق البطل بعقارب ساعة كبيرة · ومن الأفلام المهمة الأخرى « ابن الجدة » (اخراج نيوماير عام ١٩٢٢) ، و « دكتور جاك » (نيوماير فى ١٩٢٢) ، و « البنت المكسوفة » (من اخراج نيوماير وتيلور فى عام ١٩٢٤) ، و « المبتدئ » (من اخراج نيوماير وتيلور فى عام ١٩٢٥) · وبحلول منتصف العشرينيات كان لويد قد اصبح نجما جماهيريا فى شباك التذاكر الأمريكى ، بالمقارنة حتى مع شابلن وكيتون ، ولكنه مثل معظم فنانى الكوميديا السينمائية الصامتة لم يستطع ان يحافظ على ذلك الطابع الحيوى المرح بعد حلول عصر الصوت ، على الرغم من محاولته أن يصنع أربعة أفلام ناطقة (أحدها هو فيلم « خطيئة هارولد ديدليبوك » الذى أخرجه بريستون ستيرجس فى عام ١٩٤٧) ، قبل أن يتقاعد تماما فى عام ١٩٥٢ · لم تتمتع عبقرية

لويد الكوميدية بالعمق الثقافى الذى تميز به كيتون ، ولا بالعمق العاطفى كما هو الحال عند شابلن . لكن الالعاب البهلوانية الكوميدية المرحة والصاخبة التى كان لويد يقدمها ليس لها نظير . كما ان الكوميديا الخاصة ، والتى تتميز بالاحساس الثقى جعلت جيلا كاملا من الأمريكيين يشعرون بانه ليس فى الامكان ابدع مما كان ، او انهم راضون تماما عن انفسهم (على الرغم من ان تلك الفترة ذاتها كانت هى سنوات الكساد والأزمة الطاحنة التى عانى منها قطاع كبير من الأمريكيين) .

ومن بين المثلين المشهورين الذين عملوا أيضا لدى هال روش يأتى ستان لاوريل (١٨٩٠ ـ ١٩٦٥) واوليفر هاردى (١٨٩٢ ـ ١٩٥٧) . كان لاوريل رجلا انجليزيا اتى للمرة الأولى الى امريكا فى نفس فرقة الفودفيل التى حضر معها شابلن ، واصبح نجما كوميديا صغيرا فى أفلام العديد من الاستوديوهات خلال العقد الثانى من القرن . أما هاردى فقد كان مواطنا امريكيا من ولاية جورجيا ، يكسب عيشه من العمل فى الغناء وتمثيل النمر القصيرة ، حتى وقع عقدا طويل الأجل للتمثيل لدى شركة روش فى عام ١٩٢٦ ، وقد تم التعاقد مع لاوريل بعد ذلك بفترة قصيرة ، ليظهر الاثنان معا فى عام ١٩٢٧ فى فيلم ذى بكرتين يدعى « تلبيس البنطلون لفيليب » (كلايد بروكمان فى عام ١٩٢٧) ، وهو الفيلم الذى استهلا به حياتهما الفنية الكوميدية المشتركة ، التى استمرت للخمسة والعشرين عاما التالية . ولقد صنع لاوريل وهاردى بين عامى ١٩٢٧ و ١٩٢٩ سبعة وعشرين فيلما قصيرا لشركة روش ، من بينها بعض الأفلام الكلاسيكية الصغيرة مثل « عندك الجراة انك تزمر ؟ » (ادجار كيندى ١٩٢٨) ، و « اثنين مراكبية » (جيمس باروت ١٩٢٨) ، و « الحرية » (ليو ماكارى ١٩٢٩) ، و « غلط تانى » (ليو ماكارى ١٩٢٩) ، و « شغل كبير » (جيمس هورن ١٩٢٩) ، و « رجال الحرب » (لويس فوستر ١٩٢٩) ، و « خطافين اللحمة » (لويس فوستر ١٩٢٩) ، و « السجن » (جيمس باروت ١٩٢٩) ، وبهذه الأفلام اصبح لاوريل وهاردى أول فريق كوميدى مهم فى تاريخ السينما .

ولأن لاوريل وهاردى كانت لهما خبرة سابقة فى عالم المسرح ، فان انتقالهما الى الأفلام الناطقة كان اكثر سهولة ، حتى انهما اصبحا الاكثر شهرة خلال الثلاثينيات مع أفلام ناطقة ذات بكرتين ، مثل : « الخنزير المتوحش » (باروت ١٩٣٠) ، و« لخبطة ثانية » (باروت ١٩٣٠) ، و « الدوشة المضحكة » (هورن ١٩٣١) ، و « الأصحاب » (باروت ١٩٣١)،

و « صندوق الموسـيقى » (باروت ١٩٣٢) ، و « الصراف » (ريموند ماكارى ١٩٣٢) ، و « ناش مشغولة » (لويد فرينش ١٩٣٣) .

كما استطاع الثنائى لاوريـل وهاردى الاسـتمرار فى الانتقال المحتوم من الأفلام القصيرة الى الأفلام الطويلة مع أفلام مثل « سامحنا » (باروت ١٩٣١) ، و « لم متاعبك » (جورج مارشال وريموند مكارى ١٩٣٢) ، و « أبناء الصحراء » (وليم سيتر ١٩٣٣) ، و « الأطفال فى أرض اللعب » (جس مايتز وتشارلز روجرز ١٩٣٤) ، و « علاقاتنا » (هارى لاشمان ١٩٣٦) ، و « الطريق الى الغرب » (هورن ١٩٣٧) ، و « أصحاب الادمغة المقفولة » (جون بلايستون ١٩٣٨) ، و « مغفل فى أكسفورد » (ألفريد جولدينج ١٩٤٠) ، وعلى الرغم من أنهما كانا يعملان احيانا مع مخرجين مهمين مثل جورج ستيفنس و ليو ماكارى ، فان لاوريل كان هو العقل المفكر لهذا الثنائى ، فقد كتب العديد من سيناريوهات افلامهما ، كما أنتج بعض تلك الأفلام المهمة خلال الثلاثينيات ، ولقد انتهت الحياة الفنية للثنائى بعد عام ١٩٤٠ عندما توقفا عن العمل لدى شركة روش ودخلا تحت نظام الاستوديو الضخم الصارم ، فعند عملهما لدى شركة « فوكس » وشركة « م . ج . م » كانا عاجزين عن القيام بتشكيل مادة موضوعهما ، لذلك فان أفلامهما الروائية الطويلة التى قدماها بعد عام ١٩٤٠ كانت محاولات ضعيفة لاستعادة روح الدعابة التى اتسمت بها افلامهما أيام ذروتهما الفنية .

ومثل كوميديا هارولد لويد ، فان كوميـديا لاوريل وهاردى كانت تتبع التقاليد الخاصة بطريقة كيستون ، والتى تتميز بالعنف البصرى ، وتنتهى عادة بشكل ما من أشكال التدمير الفوضوى ، وعلى العكس من أفلام سينيت القصيرة التى كانت تميل الى الارتجالية فى البناء ، فان أفلام لاوريل وهاردى كانت تتمتع دائما بنوع من المنطق البنائى الذى يسمح بان يتحول حدث تافه وعابر ، الى مجموعة من الأحداث التى تنمو بسرعة ، حتى ينتهى الامر بفوضى شاملة . أما بالنسبة للشخصيتين الفنيتين لهما ، فقد كانتـا تنويعـا على شخصـية الطفل الذى يبـدو فى حجم البالغين ، والذى نرى فى عدوانيته وروح انتقامه فى بعض الأحيان صورة من عالم الطبقة المتوسطة حوله ، كما ان التناقض بين حجم لاوريل الهزيل وحجم هاردى البدين ، كما نراه على الشاشة ، يمثل أحـد عناصر خلق الكوميديا عندهما ، فقد كان لاوريل يجسد العبيط الضعيف كثير الشكوى الذى لايستطيع أن يضبط نفسه ويتحكم فى أعماله ، بينما هاردى يشعر بأن ضخامة جسده تعطيه الحق ـ رغم حمقه وقلة براعته ـ فى ان يبدو

شخصا مهما وحكيما وعاقلا ، وفي الصورتين معا نجــد تجسيدا لغبـاء البرجوازية ٠

هناك أيضا ممثلان كوميديان يستحقان الذكر هنا ، على الرغم من أنهما أيضا مثل لاوريل وهاردى أقل أهمية بالمقارنة مع شابلن وكيتون ولويد ٠ كان الأول هو **هارى لانجدون** (١٨٨٤ ـ ١٩٤٤) ، الذى أتى للعمل لدى ماك سينيت قادما من عالم الفودفيل فى عام ١٩٢٤ ، وفى العديد من الأفلام القصــيرة فى استوديوهات كيستون بين عامى ١٩٢٤ و ١٩٢٦ ٠ استطاع لانجدون أن يطور **شخصية الرجل فى منتصف العمر ذى الوجه الطفولى البرىء** ، الذى تذكرنا سذاجته العاطفية بالشخصية الفنية لدى شابلن ، **لكن دون ذلك الاحساس القوى بالكبرياء فى أعماق صعلوك شابلن** ، وقد استطاع لانجــدون أن يحقق فترة قصــيرة من النجومية ، من خلال سلسلة من ثلاثة أفلام روائية ناجحة جماهيريا بين عامى ١٩٢٦ و ١٩٢٨ ، وهى « **ترامب ، ترامب ، ترامب** » (**هارى ادواردز** ١٩٢٦) ، و « **الرجل القوى** » (**فرانك كابرا** ١٩٢٦) ، و « **السراويل الطويلة** » (**فرانك كابرا** ١٩٢٧) ٠ ولأن فرانك كابرا هو الذى كتب الفيلم الأول وأخرج الفيلمين الأخيرين ، كان من المعتقد أن الفضل يرجع له فى نجاح شخصية لانجدون الفنية ، التى تتميز بالنزوات وغرابة الأطوار ، لكن لانجدون أيضــا كان **فنانا ايمائيــا صــامتا بارعا** ، كما كان هناك شىء ساحر فى غبائه الطفولى ، الذى ينتمى تماما الى الشخصية التى صنعها لأول مرة أيام عمله فى استوديوهات كيستون ٠ ومع ذلك فان الأفلام التى أخرجها لانجدون نفسه مثل « **الثلاثة يبقوا زحمة** » (١٩٢٧) ، و « **المطارد** » (١٩٢٨) ، و « **متاعب القلب** » (١٩٢٨) لم تكن أفلاما ناجحة مثل أفلام كابرا ، لذلك فان نجوميته لم تستطع الاستمرار بحلول عصر الصوت ، على الرغم من أنه استمر فى العمل كممثل لبعض أدوار أنماط الشخصيات حتى وفاته ٠

بدوره أيضا بدأ **روسكو أرباكيل** (١٨٨١ ـ ١٩٣٣) حياته الفنية بالعمل لدى كيستون ، حيث اشتهر **باسم « فاتى » بسبب وزنه الضخم** الذى يصل الى ٢٧٠ رطلا ٠ وعمل أرباكيل بنجاح مع شابلن من ١٩١٤ الى ١٩١٦ ، وأصبح هو النجــم لدى سينيت بعد رحيل شــابلن الى « ايسانای » ٠ وكانت **جاذبية أرباكيل الكوميدية تعتمد فى الأغلب على بدانتــه وطفوليته ، وحدس فطرى تجــاه الأحداث العنيفة والمربكة** على طريقة سينيت ، لكن شهرته كانت تأتى دائمــا فى الدرجة الثانية بالنســبة لشــابلن ، ولقد قام جوزيف شينك فى عام ١٩١٧ بتأسيس

« شركة الفيلم الكوميدى » لانتاج أفلام خاصة بارباكيل ، حيث أعطى أرباكيل الفرصة الأولى لصديقه باستر كيتون للظهور فى الأفلام كممثل مساعد له . ولقد استمر كيتون فى اداء دور السنيد ، لكنه بحلول عام ۱۹۱۹ كان قد استطاع اثبات موهبته الكوميدية الخاصة ، فى الوقت الذى ظل فيه أرباكيل يتمتع بالشهرة ، حتى انه صنع ثمانية أفلام طويلة ناجحة لشركة « باراماونت » بين ۱۹۱۹ و ۱۹۲۱ . وبعدها انتهت حياته الفنية بفضيحة مدمرة اهتزت لها أرجاء صناعة السينما وغيرت مجرى تاريخ هوليوود .

فضائح هوليوود وانشاء « اتحاد المنتجين والموزعين فى أمريكا » (قوانين الرقابة)

منذ الأيام الأولى لدور العرض الصغيرة (النيكل أوديون) ، وقف الأخلاقيون والاصلاحيون ضد الطبيعة المفسدة للأفلام وتأثيرها على الشباب الأمريكى ، وهو ما يشبه الى حد كبير تلك الجماعات المهتمة بأثر التليفزيون فى وقتنا الحاضر . وهكذا تشكلت **جماعات قوية الضغط (تعمل عادة من خلال المؤسسات الدينية) التى تهدف الى حماية الجمهور الأمريكى من عرض مواد ضارة أخلاقيا على الشاشة** . وعلى الرغم من اختلاف الدوافع . فان العاصفة القوية والمنظمة من الاحتجاج التى واجهت فيلم « **مولد أمة** » (۱۹۱۵) ، وتسببت فى ايقاف عرضه فى اثنتى عشرة ولاية ، هذه العاصفة تمثل نموذجا واضحا للقوة والتأثير اللذين تمتع بهما جماعات الضغط تلك (وبالمثل فان رد فعل جريفيث على هذا الاحتجاج ، والذى تمثل فى غضبه المجسد فى فيلمه « **التعصب** » الذى حاول فيه أن يدافع به عن نفسه ، يمثل بدوره نموذجا جيدا للطريقة التى كان يستجيب بها السينمائيون الأمريكيون لجماعات الضغط) . **لقد كان واضحا تماما أن صناعة السينما الأمريكية باتت مهددة بقيود رقابية من خارجها منذ بداياتها الأولى** . لذلك فان من الصحيح أيضا أن موقف هوليوود تجاه المتفرجين كان متسما بالبارانويا التى تمزج الاحساس بالعظمة والاضطهاد فى وقت واحد ، خاصة عندما نضع فى اعتبارنا أن **الأغلب الأعم من المتفرجين كانوا مسيحيين ، بينما كان اباطرة هوليوود من المهاجرين اليهود،** لكن ما عمق وزاد من هذا التوتر كان يتمثل فى أسباب عديدة مثل **الحرب العالمية الأولى ، وصدور قانون منع تداول الخمور** ، وازدياد معدلات ارتياد الطبقة المتوسطة لدور عرض الأفلام ، لهذا فان المضمون فى الأفلام الأمريكية فى فترة ما بعد الحرب أصبح أكثر تعقيدا وأقل احتشاما ، وهو ما يعكس « **الأخلاقيات الجديدة** » **فى عصر الجاز** ،

والتي كانت مزيجا من المادية والسخرية المتشائمة والحرية الجنسية . لقد أصبحت التقاليد المفرطة في العاطفية التي اتسمت بها ميلودرامات جريفيث ، تقاليد عتيقة الطراز بالنسبة لأغلب المتفرجين ، وذلك لأن الافلام تحولت فجأة لتصوير - وربما تجميل - العلاقات الجنسية غير المشروعة ، والطلاق وشرب الخمر وتعاطي المخدرات ، في نفس الوقت الذي كانت فيه الأسطورة البابلية لهوليوود تولد من خلال الافلام المبهرة ذات الانتاج الضخم ، وأجور النجوم المرتفعة التي تضخمت في سرعة متزايدة عند نهاية العقد الثاني من القرن ، كما انتشرت على صفحات الجرائد الشعبية التي تعتمد على الفضائح صور وحكايات عن بارونات هوليوود والحفلات الماجنة ، والتهتك الجنسي والطلاق المتعدد ، وهي الحكايات التي مازالت تثير اهتمام القراء منذ تلك الأيام حتى اليوم . لقد بدا النجوم حياتهم كأشخاص مرموقين تعبدهم الجماهير التي كانت مفتونة بهم في نوع من الولاء لكل ما هو أمريكي ، والذي أصبح مجسدا في أنصاف الآلهة الذين يستلقون مستمتعين بدفء الشمس وسط حدائق بيفرلي هيلز . ولكن شيئا فشيئا أصبح معروفا للجميع أن هؤلاء النجوم ليسوا الا بشرا عاديين قبل كل شيء ، وأن للبعض منهم فضائحهم الخاصة . لهذا حاول المنتجون في البداية البحث عن طريقة للتعتيم على حياة النجوم الخاصة ، بسبب الخوف من قسوة رد الفعل تجاه اللا أخلاقية التي تتسم بها حياتهم ، والتي كانت تتضمن في كثير من الأحيان الافراط في المخدرات والكحول والجنس .

ولقد تحققت تلك المخاوف بالفعل بقدر كبير من الحدة في سبتمبر عام ١٩٢١ ، عندما وجد « فاتي » آرباكيل نفسه متهما باغتصاب وقتل ممثلة صغيرة . تدعى فيرجينيا راب ، في أعقاب حفل بمناسبة عيد العمال ، أفرط فيه آرباكيل في الشراب في جناحه بأحد فنادق سان فرانسيسكو ، ولقد أعيدت القضية ثلاث مرات لاتهام آرباكيل بالقتل غير المتعمد ، لكنه نال البراءة في النهاية بسبب عدم كفاية الأدلة في عام ١٩٢٢ . لقد كانت الآنسة فيرجينيا راب تعاني من مرض التهاب الغشاء البريتوني ، وفيما يبدو فانها ماتت بعد انفجار مثانتها الممتلئة بالكحول ، لكن مزاعم عديدة انتشرت على صفحات الجرائد تتهم آرباكيل باغتصابها مستخدما زجاجة شمبانيا ، وأنها ماتت تحت ثقل وزنه الضخم . لقد قامت جرائد الفضائح في جميع انحاء امريكا بتصويره على انه وحش مصاب بالانحراف الجنسي ، لهذا فان احتجاجات الجماهير اصبحت أكثر عنفا خلال تلك الفترة ، الى الدرجة التي اضطر فيها المنتجون لسحب أفلامه من دور العرض . وفي محاولة لتهدئة أصحاب النزعات الأخلاقية ، قامت شركة

« باراماونت » بفصل أرباكيل ، الذى أصبح ممنوعا تماما من العمل فى السينما مرة أخرى ، حتى بعد تبرئة ساحته امام القضاء ، لكن حماقات « فاتى » لم تكن الشىء الوحيد الذى واجه هوليوود خلال تلك الفترة ، فخلال محاكمته الثانية فى فبراير ١٩٢٢ تم العثور على جثة وليم ديزموند تيلور (١٨٧٧ ـ ١٩٢٢) مقتولا فى احدى شقق بيفرلى هيلز ، وكان فى تلك الفترة يحتل منصب المدير العــام « لشركة الفنانين المشــهورين ولاسكى » ، بالاضافة الى كونه رئيســا لنقابة المخرجين السينمائيين ، وفيما يبــدو انه كان على عــلاقة جنسـية بالممثلة مارى مايلز مينتر (١٩٠٢ ـ ١٩٨٣) ، ومع الممثلة الكوميدية مابل نورماند (١٨٩٤ ـ ١٩٣٠) النجمة المشهورة لدى استوديوهات كيستون ، والتى كانت آخر من رآه حيا ، ولأن صحف الفضائح تبحث عن المزيد من الاثارة ، فانها خلقت قصة تجعل المرأتين متورطتين فى الجريمة ، على الرغم من انهما كانتا فى الأغلب بريئتين ، وهو ما أدى الى نهاية حياتهما الفنية ، وفى خلال عام واحد مات والاس ريد (١٨٩١ ـ ١٩٢٣) بسبب الافراط فى المخدرات ، والذى اتضح فيما بعد أنه كان مدمنــا عليها منذ وقت طويل ، على الرغم من أنه كان ممثلا وسيما يراه المتفرجون تجسيدا للرجل الأمريكى ذى الحياة الهادئة والنظيفة .

كانت هذه **الفضائح الثلاث الكبرى ـ بالاضــافة الى العديد من الفضائح الصغيرة** ، التى كشفت عنها صحف الاثارة ـ وراء خلق عاصفة من الاحتجاج الجماهيرى ضد فجور هوليوود الذى لم يسبق له مثيل فى الفترة القصيرة من حياة صناعة السينما ، ولقد **انتشرت فى أعمدة الصحف والمجلات المحترمة مقالات التشجب والتحذير ، كما أصدر رجال الدين فى جميع انحاء امريكا قرارا بمنع رعاياهم من الذهاب الى مشاهدة الأفلام ، كما طالبت الجمعيات النسائية وجماعات الاصــلاح بمقاطعة جماهيرية للسينما ، وبحلول بدايات عــام ١٩٢٢ ، بدأت ست وثلاثون ولاية ، بالاضــافة الى الحكومة الفيدرالية ، فى سن تشريع لقانون الرقابة** . (كانت المحكمة العليا قد أصدرت حكما فى قضية « **ميوتوال ضد ولاية أوهايو** » عام ١٩١٥ ، بأن الأفلام يجب اعتبارها مثل عروض السيرك وكل عروض الفرجة الاخرى ، لهذا كانت تقع تحت طائلة الرقابة ، ولا ينطبق عليهــا التعديل الأول فى الدستور ـ الذى يبيح حرية التعبير ـ حتى اصدرت المحكمة حكما جديدا فى قضية فيلم « المعجزة » (عام ١٩٥٢) ـ وهو ما سنتناوله فى الفصل الثانى عشر) . لقد كان الخطر أكثر جدية مع التدهور السريع فى الاقبال الجماهيرى على دور العرض فى عام ١٩٢٢ ، والذى لم يكن ناتجا فى الدرجة الأولى عن هذه الفضائح ، وانما كان

يعود الى ظهور سلعتين جديدتين من سلع الرفاهية أمام الجمهور الأمريكى ، وهما **الراديو** الذى بدأ البث التجارى فى عام ١٩٢٢ ، **والسيارة العائلية** التى أصبحت متاحة بالتقسيط فى نفس الوقت تقريبا • لقد كان عام ١٩٢٢ باختصار هو فجر عصر وسائل الاتصال الجماهيرى ، وسلع الاستهلاك الجماهيرى فى أمريكا ، لهذا كان هوليوود ــ التى تعمل فى وسائل الاتصال والسلع الاستهلاكية فى وقت واحد ــ **وجدت نفسها فى موقف حرج لأن الجماهير قد بدأت فى الانصراف عنها** •

كانت تلك هى الفترة التى شهدت فضيحة الاتحاد العام للعبة البيسبول ، والذى واجه اتهام الرشوة ، وهى القضية التى انتهت بالبراءة عن طريق اجراء تحقيق شكلى واستخدام بيانات مزورة وتعيين قاض فيدرالى محافظ لكى يشرف على اجراءات القضية • لهذا حاولت هوليوود والمنتجون المرتعدون من المستقبل الغامض أن يأخذوا الدرس من هذه القضية ، لهذا قاموا **بتشكيل منظمة من أفراد الصناعة أنفسهم تعرف باسم « اتحاد منتجى وموزعى الأفلام فى أمريكا »** ، خلال شهر مارس عام ١٩٢٢ ، وأثارت حول هذا الأمر الكثير من الدعاية ، كما عينت **ويل هيز (١٨٧٩ ــ ١٩٥٤) كرئيس للاتحاد** مقابل ١٥٠ ألف دولار كل عام • كان هيز جمهوريا ذا نزعة شديدة المحافظة ،وعضوا فى جماعات ماسونية ومنظمة الروتارى ، كما كان منتميا الى الكنيسة البروتستانتية ، لذلك كان **وجوده على رأس هذا الاتحاد أضفى على الرقابة الذاتية التى تمارسها صناعة السينما قدرا كبيرا من الاقناع تجاه الجماهير والحكومة على السواء** • وهكذا أصبح معروفا لدى الكافة أن « **مكتب هيز** » ــ كما أطلق عليه « اتحاد المنتجين والموزعين » طوال الثلاثة والعشرين عاما التالية ــ هو **مكتب للعلاقات العامة الذى يضم ضمن نشاطاته التعامل مع جماعات الضغط** ، ولم يمارس فى البداية الا القدر القليل من الرقابة الحقيقية ، على الرغم من أنه قدم يد المساعدة للمنتجين فى اعداد قائمة من ١١٧ نجما ممنوعين من العمل فى السينما بسبب صورتهم الجماهيرية غير النظيفة ، التى تعود الى بعض تصرفاتهم فى حياتهم الخاصة • لقد كان هناك ما يسمى « **قانون النقاء** » ، الذى كان يتضمن « **النواهى والمحظورات** » التى يجب أن يضعها صناع الأفلام فى اعتبارهم ، ولكنه كان على أية حال قانونا لطيفا يكتفى بالتوبيخ والتحذير على **طريقة « لا تفعل ذلك وخذ حذرك من ذلك »** ، لكن المنتجين كان عليهم أن يقدموا ملخصات لسيناريوهات الأفلام الى « مكتب هيز » للحصول على الموافقة • لكن « الرقابة » الوحيدة كانت تتألف من نوع من النصائح غير الرسمية التى تعتمد على قاعدة « **القيم التعويضية** » ، والتى يلخصها **المؤرخ آرثر نايت**

فى ان « الرذيلة يمكن أن تتباهى بنفسها طوال ست بكرات ، مادامت الفضيلة سوف تنتصر فى البكرة السابعة » . لقد كانت المهمة الأولى أمام « مكتب هيز » خلال العشرينيات ، هى أن يدفع عن صناعة السينما خطر الرقابة الحكومية ، عن طريق تهدئه جماعات الضغط ، وادارة الطريقة التى يتم بها تداول أخبار هوليوود ، ومنع نشر الفضائح ، وبذلك تظل صناعة السينما بعيدة عن الرقابة الحقيقية اللصيقة . وخلال بدايات الثلاثينيات ، عندما ساهمت السينما الناطقة فى انتاج موجه جديدة وضخمة من الأفلام الأمريكية ، تصاعدت من جديد صيحات الاحتجاج ضد استخدام اصوات العنف واللغة السوقية التى كانت تستخدم فى الأفلام الناطقة الأولى ، وعندئذ أصبح « مكتب هيز » يمارس نوعا قاسيا بالفعل من الرقابة ، حتى انه تحول الى اصدار « قانون او ميثاق الانتاج » شديد القسوة . لقد كانت الرقابة اذن فى العشرينيات نوعا من « تبييض وجه » صناعة السينما أمام الأنصار المتحمسين للنزعات الأخلاقية ، كما أنها كانت غطاء لبث « الأخلاقيات الجديدة » التى كانت تسود بالفعل الحياة الأمريكية : علاوة على انها ساعدت المنتجين فى التقليل من دور النجوم فى الصناعة ليصبحوا تابعين تماما لنظام الاستوديو . ومن الواضح اليوم أن هيز نفسه كان احد كبار النصابين فى عمله السابق كمدير عام لشركة البريد ، لكنه كان بلا شك شخصا مؤثرا كرئيس « لاتحاد المنتجين والموزعين » ، استطاع أن يمنح هوليوود هالة من الاحترام والرزانة والاستقامة الأخلاقية ، وهى الهالة التى كانت فى أشد الاحتياج اليها فى فترة التصقت بها فيها تهمة انتشار الخطيئة . (بعد أن ظل هيز لفترة طويلة « قيصرا فى صناعة السينما » ، تلاه فى عام ١٩٤٥ اريك جونستون (١٨٩٦ ــ ١٩٦٢) الذى كان رئيسا للغرفة التجارية ، وذلك بعد أن تغير اسم « اتحاد المنتجين والموزعين » الى رابطة الأفلام الأمريكية » ، ليعقبه فى عام ١٩٦٦ جاك فالنتى (ولد عام ١٩٢١) ، ليختفى « قانون الانتاج » ويحل محله نظام للتصنيف سوف نناقشه فى فصل لاحق . ولقد كان هيز وجونستون وفالنتى جميعا على علاقة وثيقة بالبيت الأبيض) .

سيسيل ب . دى ميل

كان سيسيل دى ميل (١٨٨١ ــ ١٩٥٩) أكثر المخرجين فى هوليوود نجاحا فى تجسيد تلك النزعة المبهرة والمراوغة فى التعبير عن « الأخلاقيات الجديدة » ، وبذلك فانه كان النموذج الأوضح للتعبير عن القيم التى تبنتها هوليوود خلال العشرينيات ، لأنه كان يملك قدرة وبراعة هائلتين فى أن يتنبأ بذوق الجمهور ، لذلك فقد كان يعطى المشاهدين

ما يريدونه قبل أن يعلموا أنهم يريدونه . بدأ دى ميل حياته الفنية باخراج فيلم « **الهندى الأحمر** » (١٩١٤) ، الذى كان أول فيلم « **ويسترن** » طويل تقدمه هوليوود من خلال شركه « جيسى لاسكى » ، ولقد حقق الفيلم نجاحا جماهيريا ونقديا كبيرا ، ليتبعه دى ميل بسلسلة من أفلام الويسترن الروائية مثل « **الفيرجينى** » (١٩١٤) ، و « **نداء الشمال** » (١٩١٤) ، ١٩١٥ ، ليصبح بعدها من أشهر مخرجى هوليوود على الاطلاق . كان دى ميل مثل جريفيث قد تلقى فترة تدريبه الأولى فى مسرح **ديفيد بيلاسكو** ، حيث تكتسب التقاليد الميلودرامية المسرحية اهمية كبيرة . كما ان افلامه الأولى اظهرت ايضا أسلوبا شديد البراعة فى **الاضاءة على طريقة رامبرانت (حيث يتداخل الضوء والظل وتتفاعل المقدمة والخلفية) ، علاوة على حركة الميزانسين التى تتسم بالحيوية** . وخلال الحرب العالمية الأولى صنع دى ميل مجموعة من الأفلام الوطنية التى هزت المشاعر مثل « **المرأة جوان** » (١٩١٧) ، و « **الأمريكى الصغير** » (١٩١٧) ، و « **حتى أعود اليك** » (١٩١٨) ، ليتحول بعد ذلك فى محاولة ذكية لتلبية مطالب الجماهير فى فترة ما بعد الحرب الى التعبير عن أفكار ما بعد الحرب ، خاصة ما يتعلق بالجدل الثائر حول **العلاقات الجنسية غير المشروعة التى تعيش فيها الطبقات الغنية والمترفة** ، لذلك قدم العديد من الأفلام التى تنتمى الى « **كوميديا السلوك** » ذات الأبعاد الاجتماعية ، والتى تتوجه مباشرة الى الجمهور الجديد للطبقة المتوسطة ، ومن بين هذه الأفلام « **زوجات جديدات بدلا من القديمات** » (١٩١٨) ، « **لا تغيرى زوجك** » (١٩١٩) ، « **الذكر والأنثى** » (١٩١٩) ، « **لماذا تغير زوجتك** » (١٩٢٠) ، « **الفاكهة المحرمة** » (١٩٢١) ، « **علاقات أناتول** » (١٩٢١) ، « **جنة العبيط** » (١٩٢١) ، « **ضلع آدم** » (١٩٢٢) ، و « **ليلة السبت** » (١٩٢٢) . وفى جميع هذه الأفلام نجح دى ميل فى أن يجعل **البانيو هو عرش الجمال الساحر** ، كما صنع من **عملية خلع الملابس فنا رفيعا** . بالاضافة الى تأكيده على أن الزواج « المعاصر » ينهار تحت ضغط النزوع للبحث عن اللذة والمتعة . ان هذه الأفلام لم تجسد فقط قيم « الأخلاقيات الجديدة » ، ولكنها أيضا أضفت عليها مشروعية ، عندما تم تصويرها على أنها الأخلاقيات المعاصرة السائدة .

وعندما تأسس « مكتب هيز » استقبل دى ميل بسرور وصفة « **القيم التعويضية** » ، وجعلها وصفته الخاصة بدءا من « **الوصايا العشر** » (١٩٢٤) ، وهو **الفيلم الدينى ذو الانتاج الضخم الذى يحتشد بالجنس والعنف** . وكان الطريق لكى يكتسب دى ميل شهرة عالمية . تكالف الفيلم ما يزيد على ١٫٥ مليون دولار فى انتاجه ، خاصة وأن مشاهد

الانجيل تم تصويرها بطريقة « التكنيكلر » ذات اللونين ، مما جعل الفيلم يدر ربحا هائلا بلغ الذروة فى تلك الفترة ، كما أنه كان مثالا واضحا على الطريقة التى يعمل بها « مكتب هيز » **فى السماح بالتصوير المثير للخطيئة ، طالما أنها سوف تلقى العقاب فى النهاية** . أصبحت هذه الوصفة الناجحة للأفلام الدينية المبهرة هى العلامة المميزة لأفلام دى ميل . وقد عاد اليها مرارا خلال حياته الفنية فى أفلام مثل « **ملك الملوك** » (١٩٢٧) ، « **علامة الصليب** » (١٩٣٢) ، « **شمشون ودليلة** » (١٩٤٩) ، وفى فيلمه الأخير « **الوصايا العشر** » (١٩٥٦) الذى كان اعادة لفيلمه السابق ، هذه المرة بالألوان الطبيعية والشاشة العريضة . لكن دى ميل تفوق ايضا فى الأنماط الأخرى للأفلام المبهرة ذات الانتاج الضخم ، فقدم فى نمط **الأفلام التاريخية** « **كليوباترا** » (١٩٣٤) ، « **الحروب الصليبية** » (١٩٣٥) ، و « **القرصان** » (١٩٣٨) . وفى نمط **أفلام الويسترن** قدم « **ساكن السهول** » (١٩٣٨) ، و « **اتحاد الباسيفيك** » (١٩٣٩) . ومن **أفلام السيرك** قدم فيلم « **أعظم عرض على الأرض** » (١٩٥٢) . وباستثناء فترة قصيرة حاول فيها دى ميل أن يدخل الى عالم الانتاج المستقل بين عامى ١٩٢٥ و ١٩٢٩ ، فان دى ميل قدم كل أعماله لشركة « باراماونت » ، حتى أصبحت أفلامه العلامة المميزة لانتاج هذه الشركة ، كما أصبح دى ميل هو النموذج المجسد لأفلام باراماونت فى خلال فترة الفيلم الناطق ، وهو ما سوف نتناوله فى الفصل التالى . وان البعض القليل من أفلامه مثل « الذكر والأنثى » (١٩١٩) و « اتحاد الباسيفيك » (١٩٣٩) تعتبر من كلاسيكيات النمط الفيلمى الخاص بها ، ولكن النظرة العامة على أفلام دى ميل توضح **أنه كان رجل استعراض عظيما أكثر من كونه مخرجا عظيما** . كما كان تجسيدا طوال حياته الفنية لقيم هوليوود فى العشرينيات ، فقد كان **يميل الى الابهار والاستعراض والسوقية** . لكنه كان يتمتع بامتلاك غريزة فطرية تجاه **ازدواجية المشاعر** (وهو ما قد يسميه البعض باسم النفاق . وهى الازدواجية التى تسود قيم الطبقة المتوسطة الأمريكية التى تدفع **الملايين طوال خمسين عاما لكى** تجلس وتشاهد عروضه المبهرة **عن الجنس والعنف والجريمة** وهى مرتاحة الضمير ، **لأنها تعتقد أنه يمكنها فى النهاية استخلاص حكمة دينية أو أخلاقية من الفيلم ، حتى لو كانت هى الحكمة الزائفة**) .

اللمسة الأوربية : لوبيتش وآخرون

كان هناك مخرج آخر يتفوق على دى ميل فى احساسه الأكثر رقيا وتعقيدا تجاه المشاهد الغرائزية والجنسية ، وكان ذلك هو المخرج

ارنست لوبيتش الذى ينحدر من أصول ألمانية يهودية ، وكان أول من قدم الافلام التاريخية المبهرة فى المانيا ، فى فترة ما بعد الحرب ، بدأ عمله فى شركة « أوفا » ، والذى وصل الى هوليوود فى آخر عام ١٩٢٢ مع كاتب السيناريو هانز كرالى (١٨٨٥ ــ ١٩٥٠) لاخــراج فيــلم « روزيتا » (١٩٢٣) الذى قامت ببطولته مارى بيكفورد . ومنذ ذلك الحين بدأ فى اخــراج سلسلة من كوميــديات الجنس الراقيـــة ، التى كانت سببا فى شهرته ، بسبب روح الدعابة البصرية الرقيقة التى كان يتمتع بها . وفى أفلام مثل « دائرة الزواج » (١٩٢٤) ، « ثلاث نســـاء » (١٩٢٤) ، « الجنة المحرمة » (١٩٢٤) ، « قبلنى مرة اخرى » (١٩٢٥)، « مروحــة الليدى وندرمير » (١٩٢٥) ، « تــلك اذن هى باريس » (١٩٢٦) ، و « الأمير التلميذ » (١٩٢٧) ، كان لوبيتش رائـــدا فى استغلال الديكور لكى يتحاشى العناوين الفرعية المكتوبة على الشاشة ، كما انه أصبح أستاذا فى استخدام التلميحات الجنســية الذكية . وسرعان ما كانت هوليوود كلها تتحدث عن « لمسة لوبيتش » . فى براعته فى استخدام التفاصيل على نحو رمزى وموح مثل نظرة عين أو ايماءة تعطى ايحاء ومعنى متواريا ، ومثل اغلاق باب غرفة النوم للايحاء بان هناك فعلا جنسيا يدور وراءه ، دون ان يظهر على الشاشة ما يثير الجمهور او الرقابة . وبشكل عام فان لوبيتش استطاع ان يضيف الرشاقة وروح الدعابة الســـاخرة ــ وتلك هى اللمسة الاوربية ــ الى هوليوود خلال العشرينيات ، وهى اللمسة التى سرت كالنار فى الهشيم ليقلدها المخرجون الآخرون ، كما أصبح لوبيتش أيضا واحدا من المخرجين المبدعين فى الفترة الأولى من عمر السينما الناطقــة ، بأفلام مثــل « اســـتعراض الحب » (١٩٢٩) ، « مونت كارلو » (١٩٣٠) ، و « الضـــابط المبتســم » (١٩٣١) ، لكى يصبح بحلول عام ١٩٣٥ مدير الانتاج العام لشركة « باراماونت » . ولقد كان لوبيتش بالفعل يمثل ما قاله عنه أحد النقاد الفرنسيين المعاصرين بأنه « حمــل الى الأمريكيين الكوميــديا الأوربيــة بكل ما تتمتع به من سحر وتهتك وطيش ولهو ومتعة » .

كان هناك مخرجون أوربيون آخرون فى هوليوود خلال العشرينيات ، اغلبهم من الألمان الذين قدموا الى صناعة السينما الأمريكية نتيجة لاتفاقية « باروفامت » فى عام ١٩٢٦ . وبين عامى ١٩٢٦ و ١٩٢٧ شهدت هوليوود وصول العديد من مخرجى استوديوهات « اوفا » ، مثل ف . و . مورناو « الذى قدم افلام « الشروق » (١٩٢٧) ، « اربعة شياطين » أو « من اجل الشياطين » (١٩٢٨) ، و « طابور » (١٩٣١) ، والمخرج بول ليني الذى

قدم افلام « **القطة وعصفور الكناريا** » (١٩٢٧) ، الذى كان فيلما رائدا فى نمط أفلام الغموض الكوميدية ، وكذلك فيلم « **التحذير الأخير** » (١٩٢٩) ، والمخرج **لوثر منديز** بفيلمه « **ليلة غامضة** » (١٩٢٧) ، والمخرج **لودفيج بيرجر** بفيلمه « **خطايا الآباء** » (١٩٢٨) ، والمخرج **ديمترى بوشوفيتسكى** بفيلمه « **تاج الأكاذيب** » (١٩٢٦) ، والمخرج **ميهالى كيرتيز** بفيلمه « **سفينة نوح** » (١٩٢٨) ، **والمخرج الكسندر كوردا** بفيلمه « **الحياة الخاصة لهيلين طروادة** » (١٩٢٧) . كما حضر الى هوليوود أيضا **المصور** السينمائى فى شركة « اوفا » ذو البصمات المميزة **كارل فروينّد** ، **والممثلون ايميل جاننجز** ، **كونراد فايت** ، **فيرنر كراوس** ، **بولانيجرى** ، **جريتا جاربو** ، **ليا دى بوتى** ، **وكذلك المنتج اريك بومر** ، **وكاتب السيناريو كارل ماير** . (يوضح فيلم « **الشروق** » الذى اخرجه **مورناو** من انتاج وليم فوكس التأثير الهائل لهذه المجموعة ، فقد تمت صناعته بواسطة فنيين كانت أغلبيتهم من بين موظفى شركة « اوفا » ، وقد كتب السيناريو كارل ماير وقام بالتصوير تشارلز روشر وكارل شتراوس ، بالاضافة الى الفنيين الألمان الذين صمموا الديكور ، ويتميز الفيلم بحركة الكاميرا التى تشبه راقصة الباليه وبمؤثرات الاضاءة المعقدة ، وهى التقنيات التى تعلمها روشر كمستشار فى شركة « اوفا » أثناء قيام مورناو باخراج فيلم « فاوست » (١٩٢٦) ، ولقد ترك فيلم « الشروق » تأثيرا كبيرا على تقنيات الانتاج فى هوليوود ، كما فاز بجائزتى اوسكار لأفضل ممثلة وأفضل تصوير) .

علاوة على ذلك ، فقد قام المخرج المجرى **بول فيجوش** (١٨٩٨ ـ ١٩٦٣) باخراج فيلم « **اللحظة الأخيرة** » (١٩٢٧) ، وكذلك فيلمه « **المنعزل** » (١٩٢٨) ، الذى تميز بنزعة طبيعية تجريبية ـ وكلاهما من انتاج « يونيفرسال » ـ وذلك قبل أن يعود الى أوربا فى عام ١٩٣٠ ، كما قام الفرنسى **جاك فيديه** (١٨٨٥ ـ ١٩٤٥) باخراج بعض الأفلام الميلودرامية متوسطة القيمة لشركة « م . ج . م » مثل أفلام « **القبلة** » ١٩٥٩) الذى كان مشهورا بفيلمه السويدى « **هكسيل** » (١٩٢١) ، كما حضر الى هوليوود المخرج الدنماركى **بنجامين كريستنسن** (١٨٧٩ ـ ١٩٥٩) ، الذى كان مشهورا بفيلمه السويدى « **هكسيل** » (١٩٢١) ، والذى تم عرضه فى نسخة انجليزية ذات توليف خشن تحت عنوان « **السحر عبر العصور** » ، وكان مزيجا متفردا من النزعة التسجيلية التاريخية ، والنزعة الروائية ، كما اظهر خليطا من اللمسات المرعبة والحسية والواقعية ، وبذلك فان هذا الفيلم كان ذا أثر كبير على السيرياليين الأوربيين مثل **لوى بونويل** . جاء اذن كريستينسن بهذه

الشهرة لكى يصنع سلسلة من الأفلام الميلودرامية الرفيعة لشركة « م • ج • م » مثل « **سيرك الشيطان** » (١٩٢٦) • و « **السخرية** » (١٩٢٧) ، وأفلام **الغموض الكوميدية** لشركة « فيرست ناشيونال » مثل « **البيت المسكون بالاشباح** » (١٩٢٨) • و « **الآثار السبعة لأقدام الشيطان** » (١٩٢٩) • كما قامت هوليوود أيضا باحضار المخرجين السويديين العظيمين **فيكتور سيوشتروم وموريتز شتيللر** ، ليصلا فى منتصف العشرينيات لدى شركة « م • ج • م » ، حيث غير **سيوشتروم** اسمه الى سيستروم ، ويقدم ثلاثة أفلام مهمة لم تلق نجاحا كبيرا ، وهى : « **هو الذى يصفع ويهان** » (١٩٢٤) • و « **الخطاب القرمزى** » (١٩٢٦) • و « الريح » (١٩٢٨) ، كما اقتصر عمل شتيللر على اخراج أفلام للنجوم، على الرغم من أن فيلمه « **فندق امبريال** » (١٩٢٦) يظل فيلما مميزا فى قدرته على الايحاء بالجو الخاص ، ولقد عاد سيوشتروم الى السويد فى عام ١٩٢٨ ليعيش فى حالة من شبه الاعتزال ، بينما مات شتيللر فى نفس العام ، وقد أصابه الارهاق وخيبة الأمل بعد تجربته الهوليودية •

ولقد كان **مصير المخرجين الأجانب** فى هوليوود خلال العشرينيات شبيها بمصير المخرجين السويديين ، فلقد استوردتهم صناعة السينما الأمريكية لكى يضفوا مذاقا أوربيا راقيا وزخيقا على الأفلام التى تنتجها استوديوهات هوليوود بنظام السلع التى يتم تصنيعها من خلال التجميع الآلى • لكن هوليوود أيضا رفضت أن تترك هؤلاء المخرجين لكى يقدموا تنويعاتهم الخاصة على هذه الأفلام ، لذلك **عاد الكثيرون منهم الى بلادهم بعد ان تبددت احلامهم واوهامهم بالعمل فى هوليوود** • **ومن بين هؤلاء جميعا لم يبق الا لوبيتش ، والمخرج المجرى ميهال كيرتيز (الذى غير اسمه الى مايكل كيرتس) ، اللذان استطاعا التكيف مع نظام الانتاج فى هوليوود،** وقد بقى مورناو أيضا لكنه لقى مصرعه فى حادثة سيارة فى عام ١٩٣٠ قبل أن يحقق آماله •

ومع ذلك ، فان **وجود المخرجين الاوربيين** ـ والالمان على نحو خاص ـ فى هوليوود خلال العشرينيات **ترك أثرا كبيرا وعميقا على السينما الأمريكية** أكثر مما نتصور ، فقد تعلم المخرجون الأمريكيون من زملائهم الألمان **الاستخدام التعبيرى فى الاضاءة والتصوير** ، الذى أتاح لهم تقديم أعظم الأفلام الأمريكية فيما بعد ، كما أن مصورا مثل فروينـد حقق نجاحا كبيرا فى هوليود ، ليلحق به فى فترة بداية السينما الناطقة العديد من السينمائيين الألمان بعد انهيار جمهورية فايمار ، وكان من بين هؤلاء **ماكس راينهاردت ، فريتزلانج ، ماكس اوفولس ، ديتليف ، سيرك**

(دوجلاس سيرك) ، كيرت وروبرت سيودماك ، وليم ديتيرل ، بيل وايلدر ، ادجار اولمار ، يوجين شوفتان ، تيودور سپاركول ، هانز (جون) برام ، اوتو بريمنجر ، و فريد زينيمان • ولقد أعطى كل هؤلاء للسينما الأمريكية لمسة ألمانية فى أسلوب التصوير والاضاءة والديكور ، وهى اللمسة التى دام تأثيرها ـ حتى لو قلل البعض من شأنها ـ وساهمت اسهاما كبيرا فى تشكيل الطابع البصرى المميز للسينما الامريكية فى فترة الفيلم الناطق قبل ان يظهر ابتكار الشاشة العريضة •

الطابع الأمريكى

على الرغم من تعدد وتناقض الأبعاد التى تميزت بها سينما « الأخلاقيات الجديدة » ، وعلى الرغم أيضا من التأثيرات الأوربية التى ذكرناها توا ، فقد كانت هناك تقاليد أمريكية محلية تميل نحو الميلودراما ذات النزعة العاطفية ، والى قصص الحب التى تدور فى المناظر الطبيعية ، وهى التقاليد التى تعتمد على مونتاج جريفيث غير المعقد فى السرد ، والذى كان قد أسس تقاليده فى فترة ما قبل الحرب بأفلامه القصيرة لشركة « بيوجراف » ، واستمر فى ارسائها خلال العشرينيات بأفلامه الطويلة مثل : « سوسى ذات القلب المخلص » (١٩١٩) ، « قصة حب فى الوادى السعيد » (١٩١٩) ، « زهرة الحب » (١٩٢٠) ، « الطريق المتحدر الى الشرق » (١٩٢٠) ،و « الوردة البيضاء » (١٩٢٣) • كما كان هناك أيضا مخرجون آخرون مثل هنرى كنج (١٨٨٨ ـ ١٩٨٢) بأفلامه « الشقيقة البيضاء » (١٩٢٣) ، « ستيللا دالاس » (١٩٢٥) ، و « فوز باربارا وورث » (١٩٢٦) ، وهو المخرج الذى أثار اعجاب بودوفكين ، حتى انه قام بتحليل فيلمه « ديفيد الذى يمكن احتماله » (١٩٢١) •

ومن المخرجين الأمريكيين فى هذه الفترة أيضا نجد كنج فيدور (١٨٩٤ ـ ١٩٨٢) بأفلامه « الرجل ابو مطوة » (١٩١٩) ، « السعادة » (١٩٢٣) ، « استعراض الحب » (١٩٢٥) ، والمخرج وليم ويلمان (١٨٩٦ ـ ١٩٧٥) بأفلامه « قافلة المتشردين » (١٩٢٣) ، « متسولو الحياة » (١٩٢٧) ، والمخرج كلارينس براون (١٨٩٠ ـ ١٩٨٧) بأفلامه « النيران المخادعة » (١٩٢٤) ، و « المرأة الاوزة » (١٩٢٥) ، والمخرج رولاند ف • لى (١٨٩١ ـ ١٩٧٥) بأفلامه « أليس آدامز » (١٩٢٣) ، و « يوم القيادة » (١٩٢٥) ، والمخرج آلان دوان (١٨٨٥ ـ ١٩٨١) بأفلامه « روبين هود » (١٩٢٢) ، و « القناع الحديدى » (١٩٢٧) ، والمخرج

فرانك بورزاج (١٨٩٣ ـ ١٩٦٢) بأفلامه « مقطوعة مرحة » (١٩٢٠) ، و « السماء السابعة » (١٩٢٧) .

والى جانب النمط السينمائي الذى بدأه جريفيث وعانى من الأفول مع بداية السينما الناطقة ، كان هناك نمطان متميزان فى السينما الأمريكية هما « فيلم الويسترن » و « فيلم الحركة والعنف » ، ولقد بدأ فيلم **الويسترن** فى أن يكون تيارا أساسيا فى السينما الأمريكية منذ عام ١٩٠٣ بفيلم « **سرقة القطار الكبرى** » الذى أخرجه **ادوين س. بورتر** . كما أصبح المخرج **توماس اينس** متميزا بأفلام الويسترن الواقعية الخشنة مثل أفلامه التى قام ببطولتها **وليم س . هارت** خلال العقد الثانى من القرن : « **الجحيم** » ، و « **الآدى** » (١٩١٦) ، لكن نمط الويسترن لم يصبح نمطا متفردا فى عالم الأفلام الروائية الطويلة الا خلال العشرينيات،وربما يعود ذلك ـ كما يقول **المؤرخ والناقد ديفيد روبنسون** ـ الى الاحساس الجماعى الذى ساد آنذاك **بالحنين الى الماضى حيث الأراضى الشاسعة التى بلا حدود** ، فعندما صنع بورتر أول فيلم ويسترن فى عام ١٩٠٣ كان الغرب الأمريكى ما يزال يعيش الاحساس بأنه يقف على **الحدود بين المدنية والحياة البرية** ، لكن أمريكا أصبحت منذ منتصف العشرينيات تحيا حياة مدنية كاملة ، تسود فيها قيم وسلوكيات الحياة الصناعية التى تقوم على التجميع الآلى والانتاج الضخم ، وهو ما يعنى أيضا سيادة نمط الاستهلاك الجماعى ، ووسائل الاتصال الجماهيرية ، والانتقال عبر وسائل المواصلات السريعة . وهكذا فان **الاقتصاديات المعقدة للراسمالية قد وضعت قيودا تكاد تدمر الحياة الجميلة التى كان يعيشها اغلب الأمريكيين ، فى الأراضى الشاسعة فيما يشبه الفردوس الأرضى** ، وكان هذا الحنين الى الماضى هو السبب فى أن التشكل الكلاسيكى لنمط الويسترن قد تأسس خلال العشرينيات ، وأصبحت له قواعده وجمالياته التى تجسدت فى أول ملاحم هذا النمط مثل أفلام « **الحطام** » (١٩٢٥) للمخرج **كينج باجوت** ، وفيلم « **عربة السفر المغطاة** » ، و « **قطار الخيول السريع** » (١٩٢٥) للمخرج **جيمس كروز** ، و « **الحصان الحديدى** » (١٩٢٤) للمخرج **جون فورد** .

وكانت تلك الأفلام المبهرة ، التى تدور عن مغامرات راعى البقر ، هى المجال الذى برع فيه **ممثل** واحد **هو دوجلاس فيربانكس** (١٨٨٣ ـ ١٩٣٩) ، الذى ترك صورته الفنية كنجم تؤثر تأثيرا كاملا على شخصية البطل فى أفلامه ، حتى انه يستحق أن تطلق عليه « **الفنان المؤلف** » لهذه الأفلام . كان فيربانكس قد بدأ حياته الفنية فى شركة « المثلث »

(ترايتجل) لجريفيث ، حيث قام ببطولة بعض الأفلام الكوميدية ، مثل « **جنون مانهاتن** » (من اخراج **آلان دوان** عام ١٩٦١) ، و « **الوصول الى القمر** » (من اخراج **جون ايمرسون** عام ١٩١٧) . بالاضافة الى فيلمه « **المخنث** » (من اخراج **فيكتور فليمنج** عام ١٩٢٠ الذى تضح السلوكيات المعاصرة ، كما قدم محاكاة ساخرة لبعض الانماط الفيلمية السائدة آنذاك ، وفى كل هذه الأفلام ـ التى كتبت معظمها أنيتالووس ـ كان فيربانكس يلعب دور **الفتى الامريكى حتى أطراف اصابعه : الميال للمرح ، والمتفائل الذى يتمتع ايضا بلياقة بدنية عالية** ، كما أنه يمقت الضعف والخيانة والرسميات الاجتماعية فى كل أشكالها ، وعندما أصبح فيربانكس نجما ساطعا ، وبعد أن قام بالمساهمة فى انشاء شركة « الفنانون المتحدون » ، اختار لنفسه دور البطل فى سلسلة من أفلام المغامرات التاريخية المبهرة مثل « **علامة زورو** » (١٩٢٠ ـ فريد نيبلو) ، « **الفرسان الثلاثة** (١٩٢١ ـ فريد نيبلو) ، « **روبين هود** » (١٩٢٢ ـ ألان دوان) ، « **لص بغداد** » (١٩٢٤ ـ راؤول وولش) ، « **دون كيو** » « **ابن زورو** » (١٩٢٥ ـ دونالد كريسبى) ، « **القرصان الاسود** » (١٩٢٦ ـ ألبرت باركر) ، و « **الأخرق** » (١٩٢٧ ـ ريتشارد جونس) ، « **القناع الحديدى** » (١٩٢٩ ـ ألان دوان) ، وكانت هذه الافلام هى الأولى من نوعها والتى تدور حول عالم الفرسان والقراصنة ، وتعتمد على الابهار والكوميديا ، وفيها اظهر فيربانكس كل قدراته على أداء الحركات الرياضية الصعبة ، وبهر جمهوره بأدائه لسلسلة مستمرة من الأدوار الخطرة التى كانت تأخذ بالباب المشاهدين . وفى الحقيقة ان **رشاقة فيربانكس الجسمانية وخفة حركته كانت موهبته الأولى كممثل** ، لذلك فانه اضطر للتقاعد عام ١٩٣٤ تحت ضغط كل من حلول عصر الصوت من ناحية ، وتقدم عمره من ناحية أخرى ، ولكنه خلال الفترة التى صعد فيها كالشهاب نحو النجومية استطاع أن يخلق نمطا سينمائيا ، ظل يمارس تأثيره وسحره حتى فترة قريبة على نحو ما نرى مع أفلام مثل : « **الفرسان الثلاثة** » (١٩٧٤) ، « **الفرسان الأربعة** » (١٩٧٥) « **البريق الملكى** » (١٩٧٥) ، « **روبين وماريان** » (١٩٧٦) ، وجميعها من اخراج **ريتشارد ليستر** ، وفيلم « **الريح والأسد** » (١٩٧٥ **لجون ميليوس**) ، و « **الرجل الذى سوف يصبح ملكا** » (١٩٧٦ ـ **لجون هيوستون**) . وبذلك فان دوجلاس فيربانكس كان تجسيدا وعنوانا على اعجاب ملايين الأمريكيين والسينما الامريكية بسحر القوة الجسدية .

هناك نمط سينمائى ثالث يمكن أن نطلق عليه « **الفيلم التسجيلى الروائى** »، الذى تأسس خلال العشرينيات بأفلام المكتشف وهاوى التصوير

الأمريكي روبرت فلاهارتي (١٨٨٤ ــ ١٩٥١) . كان فلاهارتي في مقتبل حياته عالما في علم المعادن استغرق وقتا طويلا في دراسة الطبيعة في جزر بلشير التي تقع في الجزء الكندي من القطب الشمالي ، ليتحول الى الاهتمام منذ عام ١٩١٧ بالحياة الخشنة القاسية التي يحياها الاسكيمو في تلك المناطق ، لذلك عاد فلاهارتي الى هذه الجزر عام ١٩٢٠ ــ تحت رعاية احدى شركات الفراء ــ لكي يعيش مع عائلة من الاسكيمو ، ويصنع فيلما حول الحياة اليومية لافرادها ، وليعود بعد ستة عشر شهرا الى الولايات المتحدة باللقطات التي تم تصويرها ، وقام بتوليفها في فيلم تسجيلي روائي من خمس وسبعين دقيقة تحت اسم « نانوك رجل الشمال » (١٩٢٢) ، والذي قامت بتوزيعه عالميا شركة « باتيه » ، ونال نجاحا تجاريا ونقــديا كبيرا ، وفي الحقيقة أن جزءا من جماهيرية هذا الفيلم تعود الى تصويره لحياة غريبة لا يعرفها المتفرجون ، فهو يصور أول لقاء متأمل بين العالم المتحضر والاسكيمو ، دون أن يقع في دائرة الدراسة العلمية المتخصصة التي لا تهم الا المتخصصين ، لكن فيلم « نانوك » أيضــا كان متفردا في استخدام قواعد التوليف الخاصة بالفيلم الروائي لكي يقدم واقعا تسجيليا ، فقد كان فلاهارتي قد التقط العديد من اللقطات في المواقع الحقيقية ــ ومن بينها لقطات قريبة ولقطات عكسية ولقطات بانورامية ــ لكي يستطيع في مرحلة التوليف أن يستخدمها داخـــل اللقطات التسجيلية الطويلة ، كما انه أقام البناء السردي للفيلم كما لو أنه يتبنى أسلوب «ضمير الغائب» لكي يحكي عن قصة هذا العالم طوال فيلمه ، كما انه استخدم الاسكيمو كممثلين يقومون باعادة تمثيل بعض المشاهد أمام الكاميرا ، لكي يحقق خطا روائيا قد لا يتطابق تطابقا حرفيا مع حيــاة الاسكيمو ، ولكنه يقترب كثيرا من روحها .

ترك فيلم « نانوك » أثرا كبيرا على صــناعة السينما الأمريكيـــة بسبب الاقبال الجماهيري عليه بالمقارنة مع تكاليفه القليلة (التي بلغت حوالي ٥٥ الف دولار) ، لذلك قام جيسي لاسكي من شركة « باراماونت » بالتعاقد مع فلاهارتي لصنع فيلم آخر مشابه في أي مكان في العالم يختاره فلاهارتي بنفسه . (لقد أثار هذا الحماس الجماهيري لمعرفة حياة الناس البدائيين شركة « بارامارنت » للتعاقد لانتاج فيلمين مهمين من هذا النمط . كان الفيلم الأول هو « العشب » (١٩٢٥) من اخراج ماريان كوبر وارنست شودساك . والذي يدور حول هجــرة خمسين الفــا من أفراد قبائل « باختيار » عبر بلاد الفرس الى تركيا في كل عام ، بحثا عن العشب اللازم لقطعان ماشيتهم . أما الفيلم الثاني فقد كان « شــانج » (١٩٢٧) لنفس المخرجين ، ويدور حـــول دراما تسجيليـــة عن الفلاحين الذين

يتناضلون من أجل البقاء فى قيد الحياة فى أدغال « سيام » التى تعرف اليوم باسم « تايلاند » . وقد أظهر الفيلمان النزوع نحو تصوير هذه الشعوب على أنها مخلوقات تثير الدهشة والغرابة ، وهو ما يفسر تحول المخرجين كوبر وشودساك فى عام ١٩٣٣ الى صنع فيلم الرعب « كنج كونج ») .

اثمر اتفاق شركة باراماونت مع فلاهارتى فيلمه « موانا » (١٩٢٦) ، وهو فيلم تسجيلى يتناول باسلوب شاعرى حياة قاطنى جزيرة « ساموا » فى البحار الجنوبية ، وهو الفيلم الذى قام فلاهارتى بتصويره طوال عشرين شهرا ، ووصفه ناقده المعاصر هيرمان واينبرج بأنه « قصيدة شاعرية غنائية عن حياة آخر جنة على الأرض » . ومما زاد هذا الفيلم جمالا استخدام الفيلم الخام « البانكرومى » الذى تنتجه شركة « ايستمان » وهو الفيلم الخام الحساس لكل الوان الطيف بالمقارنة مع الفيلم الخام « الأورثوكروماتى » الشائع حينذاك ، الذى استخدمه فلاهارتى من قبل فى فيلم « نانوك » ، ويتسم بقلة حساسيته للطيف الموجى من الأصفر حتى الأحمر (وهو ما سوف نناقشه تفصيلا فى فصل لاحق) . استخدم فلاهارتى ايضا فى « موانا » نسبة كبيرة من لقطات « التليفوتو » التى يتم تصويرها من مسافة بعيدة جدا ، والتى أصبحت فى افلامه التالية علامة مميزة على أسلوبه فى التصوير ، وكما فعل فلاهارتى فى « نانوك » ، قام مرة أخرى فى « موانا » بتوليف الفيلم بمنطق السرد الروائى ، وكأنه يعيد بناء الواقع بدلا من أن يقوم بمجرد تسجيله ، ولقد هاجم علماء الانثروبولوجيا هذا الفيلم على انه خيال شاعرى أكثر من كونه تمثيلا دقيقا للحياة فى « ساموا » ، (ولقد كان هذا الاتهام صحيحا على أية حال ، ولكن كان هذا هو مصدر المديح الهائل الذى وجهه النقاد للفيلم) ، ولكن فيلم « موانا » لم ينجح جماهيريا ، على الرغم من أن شركة « باراماونت » حاولت أن تبيعه بقدر من السذاجة عندما كتبت فى الاعلانات انه يدور حول « حياة الحب لحوريات بحر الجنوب » .

كان فيلم فلاهارتى التالى هو « الظلال البيضاء لبحار الجنوب » الذى أنتجته شركة « م . ج . م » ، وتعاون فلاهارتى فيه مع و . س . فان دايك (١٨٨٩ ـ ١٩٤٣) ، والفيلم قصة درامية تعتمد على أحد الكتب الناجحة جماهيريا للمؤلف فريدريك اوبرايان صديق فلاهارتى ، وقد تم تصوير الفيلم فى تاهيتى ، ولكن فلاهارتى لم يستكمل التعاون فى الفيلم لرفضه المغالاة فى تحويله الى فيلم ذى نزعة تجارية خالصة . تعاون فلاهارتى بعدها مع مورناو فى انتاج فيلم مستقل هو « تابو » (١٩٣١) ،

الذى يدور حول حياة **غواصى اللؤلؤ فى تاهيتى** ، والذى حقق نجاحا أكبر من سابقه ، ولكن فلاهارتى اصطدم ايضا بتناول مورناو الميلودرامى لمادة الفيلم ، لينسحب منه بعد اشرافه على التصوير . (كان من المفترض ان يتم انتاج فيلم « تابو » كفيلم صامت ملون ، ولكنه عرض بالأبيض والأسود مع اضافة شريط صوت ، فى وقت كانت تتحول فيه صناعة السينما الى الأفلام الناطقة ، ولقد ظهر اسم فلاهارتى كمشارك لمورناو فى الانتاج والسيناريو فى عناوين الفيلم ، كما شارك أيضا فى التصوير مع فلويد كروسبى الذى حصل على جائزة أوسكار لعمله الأول فى هذا الفيلم ، وهو المصور الذى اشترك فى العديد من أهم الأفلام التسجيلية مع المخرجين **بارى لورينتس ويوريس ايفانس**) .

كان فلاهارتى قد أصيب فى تلك الفترة بالملل الشديد من طريقة هوليوود فى الانتاج ، مما دفعه للهجرة الى انجلترا ، حيث تــرك تاثيرا حاسما على **جون جريرسون وحركة الفيلم التسجيلى الاجتماعى البريطانى خلال الثلاثينيات** ، بمشاركته فى فيلم « **بريطانيا الصناعية** » (١٩٣٢) ، الذى قام جريرسون بتوليفه ، والفيلم « الشـاعرى « **رجل من آران** » (١٩٣٤) الذى يحتوى على أشهر تجــارب فلاهارتى فى اســتخدام **العدســات ذات البعد البؤرى الطويل** . (يستغرق عرض الفيــلم ستا وسبعين دقيقة قام فلاهارتى بتوليفها من سبع وثلاثين ســاعة من اللقطات ، وقد أثار الفيلم عاصفة من الجدل الايديولوجى حول طبيعة السينما التسجيلية ووظيفتها ، عندما **هاجمه النقاد اليساريون بسبب تحويله الحياة القاسية لسكان جزيرة آران الى قصة رومانسية** ، كما اتهمه النقاد أصحاب المذاهب السياسية بانه يقوم بترسيخ المفهوم الفاشى عن « **الانســان المتوحش النبيل** » ، وربما كان هذا التفسير الخاطىء هو ما شجع موسولينى على منح الفيلم جائزة الكاس الذهبى فى مهرجـان فينسيا السينمائى عام ١٩٣٤) .

قام فلاهارتى ايضا باخراج المشاهد التى تم تصويرها فى الهند لفيلم « **الصبى الفيل** » (١٩٣٧) من **اخراج زولتان كوردا** ، والذى يعتمد على قصة « توماى » ابن الأفيال من كتاب « **كبلنج** » الشهير « **كتاب الغابة** » . لقد كان فلاهارتى فنانا له رؤيته الذاتية الخاصة التى منعته من العمل فى هوليوود مرة أخرى ، لكنه عاد فى أواخر حياته للولايات المتحدة لكى يصنع فيلمين مهمين ليسا للعرض التجارى ، وهما « **الأرض** » (١٩٤٢) الذى أنتجته وزارة الزراعة الأمريكية تحت رعاية المخــرج التسجيلى بارى لورينتس (الذى ولد عــام ١٩٠٥) ، أما الفيلم الآخــر فقد كان

« قصة لويزيانا » (١٩٤٨) الذى أنتجته شركة « ستاندارد أويل » فى تيوجيرسى ، وقد كان الفيلمان بحق من أجمل انجازات السينما التسجيلية طوال تاريخها .

وعلى الرغم من وجود العديد من الفنانين الموهوبين فى هوليوود خلال العشرينيات ، كانت الأفلام الأمريكية فى معظمها يتم انتاجها عن طريق اتباع « وصفات جاهزة » ، فقد أدى الارتفاع المتزايد فى تكاليف الانتاج خلال هذا العقد الى اضطرار الاستوديوهات لوضع ميزانيــة صارمة ومواصفات خاصة للأفلام ، فبينما أنفق جريفيث ما يزيد على ١٠٠ ألف دولار لانتاج « مولد أمة » فى عام ١٩١٤ ، أنفقت شركة « م ٠ ج ٠ م » أكثر من أربعة ملايين ونصف مليون دولار لانتاج فيلم « بن هور » (من اخراج فريدنيبلو ١٩٢٥) بعد عشر سنوات فقط ، ولقد قام المؤرخ بنجامين هامبتون بتقدير الزيادة فى تكاليف انتاج الفيلم الروائى ، والتى بلغت خمسة عشر ضعفا خلال ذلك العقد ، وهو ما أدى الى ازدياد الضغط فى اتجاه صنع أفلام طبقا لوصفات جاهزة مضمونة النجاح ، فان محاولة اختبار ذوق الجماهير تجاه الابداع الفنى قد يؤدى الى خسارة فادحة ، لذلك فقد أصبحت الوصية الأولى الثابتة والقاعدة الذهبية فى صناعة السينما الأمريكيــة خــلال العشرينيــات هى « اللعب على المضمون » ، وكان من نتائج ذلك أنه من بين ما يزيد على خمسة آلاف فيلم روائى طويل أنتجت فى أمريكا ما بين عام ١٩٢٠ و ١٩٢٩ ، لا يبقى الا عدد من الأفلام تعد على أصابع اليد الواحدة التى يمكن اعتبارها اسهامات حقيقية فى مجال السينما العالمية ، أو فى تطور شكل السرد السينمائى ، كما كان أغلب هذه الأفلام ـ كمــا سبق القــول ـ محصــورا فى دائرة أفلام كوميديا « السلابستيك » الصامتة ، لكن هناك بين هذا المجال الشاسع لانتاج أفلام متواضــعة ، يوجد استثناء واحد له تأثيره الهـــائل ، وهو ذلك الشخص الغامض والمثير للكراهية أحيانا ، والذى انتهى نهاية مأساوية ، المخرج العظيم اريك فون ستروهايم .

اريك فــون ستروهايم

ولد اريك فون ستروهايم (١٨٨٥ ـ ١٩٥٧) فى فيينا ، وكان اسمه الأصلى اريك أوزوالد ستروهايم كابن لتاجر يهودى ، ثم هاجر الى الولايات المتحدة فى وقت ما يتراوح بين عام ١٩٠٦ و ١٩٠٩ ، ونحن لا نعرف الا القليل عن فترة صباه وشبابه المبكر فى الولايات المتحدة ، ولكنه وصل أخيرا الى هوليوود حيث أضاف الى لقبه كلمة « فون » ،

واشاع أسطورة عن انه ينحدر من الارستقراطية النمساوية ، وانه كان ضابطا فى سلاح الفرسان فى شبابه . وتحت اسمه الجديد اريك فون ستروهايم عمل للمرة الأولى فى أدوار الكومبارس ، كما أثار اعجاب جريفيث الهائل بعد دور قصير أداه فى فيلم « مولد أمة » (١٩١٥) . (ويقال ان فون ستروهايم ظهر فى هذا الفيلم فى دور زنجى ، ولكن يبدو أن دوره كان هو الرجل الابيض الذى يسقط من فوق السقف خلال غارات الفدائيين على قرية بيدمونت) . وسرعان ما أصبح فون ستروهايم مساعدا لجريفيث فى فيلم « التعصب » (١٩١٦) ، كما ساعد أيضا فى اخراج بعض افلام شركة المثلث « ترايانجل » مع مخرجين مثل جون امرسون (١٨٧٨ - ١٩٤٦) ، آلان دوان ، وجورج فيتزموريس (١٨٨٥ - ١٩٤١) ، ثم عاد فى عام ١٩١٨ ليصبح مساعدا لجريفيث ومستشارا للمشاهد الحربية فى فيلم « قلوب العالم » ، الذى يدور حول ملحمة الحرب العالمية الأولى . والذى أدى فيه فون ستروهايم دوره الأول متقمصا شخصية الضابط البروسى القاسى ، وهو الدور الذى سوف يكرره مرارا ويجعله مشهورا للجمهور الأمريكى ، فيما يمكن ان نسميه « الرجل الذى تحب أن تكرهه » . (هناك فيلم تسجيلى طويل عن حياة فون ستروهايم واعماله، كتبه ريتشارد كوزارسكى واخرجه باتريك مونتجومرى عام ١٩٧٩ تحت اسم « الرجل الذى تحب أن تكرهه » . كما كتب كوزارسكى كتابا تحت نفس الاسم عام ١٩٨٣ . ويشير فيه الى أن فون ستروهايم لم يكن أبدا من مساعدى جريفيث المقربين ، ولكنه استطاع أن يستوعب انجازات جريفيث أكثر من أى من معاصريه ، وكانت تلك هى بدايته فى تأسيس مسار حياته الفنية ، ولقد كتب فون ستروهايم فى فترة لاحقة عن جريفيث أنه كان « الرجل الذى يضع الجمال والشعر فى قالب رخيص ومبهرج يهدف الى التسلية ») .

حصل فون ستروهايم على فرصته الأولى فى الاخراج عن طريق كارل لايمل فى شركة « يونيفرسال » ، حيث سمح له باقتباس مسرحيته التى كتبها سابقا تحت اسم « البرج العالى » ليصبح الفيلم المعروف باسم « أزواج مخدوعون » فى عام (١٩١٨) ، ويتناول الفيلم قصة اغواء زوجة أمريكية ساذجة عن طريق ضابط بروسى حاد الطباع (لعب الدور فون ستروهايم نفسه) فى منتجع بجبال الألب النمساوية ، وكان هذا الفيلم من بين الأفلام الأمريكية الأولى فى فترة ما بعد الحرب التى تتناول الجنس بطريقة أكثر تعقيدا وتركيبا ، ولقد كان فيلم « أزواج مخدوعون » - على الرغم من حبكته التى تميل الى التقليدية - محتشدا بالاشارات النفسية الدقيقة والذكاء البصرى ، كما حقق نجاحا جماهيريا هائلا . (اطلق ريتشارد كوزارسكى مؤلف الكتاب الذى تناول حياة فون ستروهايم على

فيلم « أزواج مخدوعون » أنه كان « أكثر الأفلام تأثيرا وأهمية في تاريخ هوليوود حتى مجيء فيلم « المواطن كين » عام (١٩٤١) ، ولكن هذا الفيلم تم اختصاره عام (١٩٢٤) بواسطة شركة « يونيفرسال » ليتم حذف تسع عشرة دقيقة ، وهي النسخة المتاحة اليوم) .

اعاد فون ستروهايم في فيلميه التاليين نفس نمط حبكة فيلم « أزواج مخدوعون » وكأن الفكرة استحوذت عليه ، حيث يتناول هذان الفيلمان **العلاقة الجنسية بين المثلث الشهير** ، حين تقع زوجة أمريكية تحت اغراء ضابط أوربي ، كما أن الفيلمين تم تصويرهما **بواقعية تسجيلية ونفسية صارمة** ، كما كانت هذه الأفلام الثلاثة الأولى هي بداية تعامل فون ستروهايم مع فريق العمل الذي استمر معه في أغلب مراحله الفنية : المصورين بن رينولدز ووليم دانيلز ، والممثلين جيبسون جولاند سام دي جراس ، ماي بوش وعود جورج . وفي الحقيقة انه لم تصلنا اية نسخة من فيلم « **مفتاح الشيطان** » الذي صنعه لشركة « يونيفرسال » عام ١٩١٩ ، ولكننا نعرف أنه كان يبلغ حوالي اثنتي عشرة بكرة (أي ما يزيد على ساعتين) ، كما كان هذا الفيلم مؤشرا **لرغبة فون ستروهايم في أن يجعل السينما الروائية وافلامها ترتقي لتبلغ مصاف الروايات الواقعية العظيمة للقرن التاسع عشر** . وباعتمادنا على بعض المقالات **المعاصرة له** ، فانه يمكن القول أن الفيلم كان يحتوي على بعض المؤثرات البصرية الخاصة ، مثل **استخدام المونتاج الايقاعي الذي يتضمن تبادل صبغات الألوان السائدة على شريط الفيلم** ، كما كان فيلم « مفتاح الشيطان » ايضا هو آخر فيلم أتيح فيه لفون ستروهايم أن يستكمله وفقا لتخطيطه الخاص .

وفي استكماله لثلاثيته عن الخيانة الزوجية (على الرغم من أن فعل الخيانة نفسه لم يكن مسموحا بتصوير تفاصيله بمعايير تلك الأيام) ، قان فون ستروهايم قام باخراج فيلم « **زوجات ساذجات** » (١٩٢٢) **الذي يعتبره معظم النقاد أول أفلامه العظيمة** . تدور قصة الفيلم الكئيبة والساخرة حول « كونت » روسي (فون ستروهايم) يكسب عيشه فوق شواطيء الريفيرا بواسطة النصب على السياح الأمريكيين ، وهي القصة التي اقترحها « لايمل » لتكون ملائمة لأداء فون ستروهايم ، ولبيدأ تصوير الفيلم في يوليو ١٩٢٠ ، ومن اجل تحقيق قدر كبير من الواقعية ، أقام فون ستروهايم **ديكورا شديد الدقة ، وبالحجم الطبيعي للميدان الرئيسي لمونت كارلو داخل ستوديوهات يونيفرسال** . وقد تضمن الديكور الفنادق والمقاهي والملاهي بأدق تفاصيلها ، وعلاوة على ذلك أمر فون ستروهايم على أن

تشييد المناظر الخارجية لهذه الديكورات فى موقع منعزل فى شبه جزيرة مونتيرى ، التى تقع على بعد ثلاثمائة ميل من الاستوديو ، بسبب التشابه الكبير بين شواطىء كاليفورنيا وشواطىء البحر المتوسط . وبينما كانت الميزانية الأصلية للفيلم هى ٢٥٠ الف دولار ، بدأت الميزانية فى الارتفاع الى ٧٥٠ الف دولار ، لذلك فان ادارة الدعاية فى شركة **يونيفرسال قررت استقلال ذلك فى ان تؤسس الدعاية للفيلم على انه أكثر الأفلام تكاليف على الاطلاق** . (على سبيل المثال فان اعلان شركة يونيفرسال عن الفيلم فى مجلة « موفينج بيكتشر ويكلى » فى أكتوبر ١٩٢٠ يظهر فون ستروهايم فى دور الكونت الروسى وهو يرفع سوطه فوق شعار مكتوب « **سوف يجعلك الفيلم تكرهه ! حتى لو تكلف ذلك مليون دولار من أموالنا !** ») . تم استكمال الفيلم فى يونيو ١٩٢١ ، لتبلغ التكاليف الاجمالية مليونا ومائة وأربعة وعشرين ألفا وخمسمائة دولار للفيلم الذى وصل طوله الى اربع وعشرين بكرة (أو حوالى ٣١٥ دقيقة من العرض ، تم تلوين جزء كبير منها يدويا بواسطة جوستاف بروك ، كما أن **فون ستروهايم كان يعتزم عرض الفيلم فى جزءين على طريقة فيلم « دكتور مابيوزه المقامر » الذى اخرجه لانج ، والذى عرض فى نفس العام فى أوروبا ، ولكن مدير الانتــاج فى شركة يونيفرســـال وهو ارفنج تولبرج (١٨٩٩ ــ ١٩٣٦) أصدر أوامره باختصار الفيلم** الى اربع عشرة بكرة (٢١٠ دقائق) عن طريق المونتير الخاص بالاستوديو آرثر ريبلى (١٨٦٥ ــ ١٩٦١) ، ليتم عرض الفيلم فى حفل الافتتــاح فى ينــاير ١٩٢٢ مع تغيير العديد من العناوين الفرعية التى أرادها المخرج فى الأصل أكثر صراحة وجرأة . وربما جاء هذا التغيير نتيجة لفضائح هوليوود فى أواخر عام (١٩٢١) ، ولكن فيلم « زوجات ساذجات » شهد اختصارا أكبر لغرض العرض العام فى عشر بكرات ، **وان كان الفيلم فى تلك النسـخة المبتورة ظل محتفظا بلمعانه وبريقه ، فى عرض تلك الصور المتوالية القاسية من التفســخ الأوروبى فى فترة ما بعد الحرب** ، لأنه كان يعتمد على الدراســـة الفنية والدقيقة للعالم النفسى لشخصياته ، وعلى الرغم من أن الحملة الدعائية لشركة يونيفرسال استطاعت تحقيق أغراضها ، فان الميزانية الهائلة للفيلم سببت خسارة تقدر بحوالى ٢٥٥٢٠٠ دولار ، ومع ذلك فان **الفيلم استطاع أن يؤسس وجود فون ستروهايم** كأحد عمالقة صناعة السينما ، **والذى كان يقترب فى مكانته من جريفيث** ، ليستطيع أن يقدم فيلمه التالى لشركة يونيفرسال وهو « **المرجيحة الدوارة** » (١٩٢٢) ، الذى كان بداية ثلاثية جديدة عن الجنس والغرائز ، تدور هذه المرة فى النمســا فيما قبل الحرب ، وخلال انحدار امبراطورية هابسبرج ، ولكن تولبرج مدير الانتاج قرر بعد تصوير نصف الفيلم أن يزيح فون ستروهايم من الاخراج ، بسبب

الاهتمام المسرف وعالى التكاليف بالتفاصيل ، (والتى تضمنت بناء نموذج بالحجم الطبيعى لحديقة ملاهى فيينا الهائلة) ، وتم استبدال المخرج روبرت جوليان (١٨٨٩ - ١٩٤٣) به ، وكانت تلك هى نهاية تعامل فون ستروهايم مع شركة يونيفرسال ، ولكن شهرته كممثل ومخرج كانت ذائعة ، حتى انه تلقى خلال شهر واحد عرضا باخراج ثلاثة أفلام لشركة جولدوين ، كان أولهــا اقتباسا عن رواية « ماك تيج » (١٨٩٩) للروائى الامريكى ذى المذهب الطبيعى فرانك نوريس ، وهو الفيلم الذى سوف يحقق لفون ستروهايم مشروعا شديد الاهمية فى تاريخ حياته الفنية .

كانت رواية نوريس تشبه الى حد كبير رواية « القاتلة » (١٨٧٧) لاميل زولا ، فى اعتمادها على نموذج تقاليد المذهب الطبيعى للقرن التاسع عشر ، الذى يقول بأن بعض العيوب الوراثية تنتقل الى سمات الشخصية ، مما يؤدى بالابطال للهــلاك خــلال مرحلة مســتمرة من الانحدار النفسى والجسمانى . فبطل الرواية الذى يحمل اسم ماك تيج شاب يرث من عائلته ميراث نزعة القسوة ، لكنه يعمل فى بداية حياته طبيبا للأسنان فى سان فرانسيسكو ، ثم يتزوج ابنة احدى أسر الطبقة المتوســطة للمهاجرين الألمان ، والتى تدعى تريتا ، ان تريتا تفوز بخمسة آلاف دولار فى احدى مسابقات اليانصيب لتصبح وحشا بخيلا جشعا ، فى محاولاتها الدائمة للاحتفاظ بكل المال ، دون أن تنفق مليما واحدا ، ولكن ماك تيج يفقد عمله نتيجة مؤامرة من أحد منافسيه ، ليغوص الزوجان شيئا فشيئا فى الفقر ، ويصلان الى حالة تقترب من التدمير الكامل ، ولأن ماك تيج يصبح مدمنا على شرب الخمر ، فان نزعته الوحشية الموروثة تظهر ويقتل زوجته من أجل مالها ، وتنتهى الرواية فى « وادى الموت » حيث يقابل ماك تيج الهارب منافســه ماركوس الذى كان السـبب فى فقدانه عمله فيضربه حتى الموت بمقبض المسدس ، ولكن مصير ماك تيج المشئوم يجعله فى صراعه مع ماركوس مقيدا فى النهاية بسلسلة من الأغلال مع جثة منافســه . ان تلك القصة الكئيبة لم تكن مادة خاما ملائمة لصنع فيلم هوليوودى للتسلية الجماهيرية ، ولكن فون ستروهايم هو الذى كان يهدف الى ترجمة هذه الرواية بلغة سينمائية لكى يفصح عن نزعتها الطبيعية ، من خلال الأدوات السينمائية الخالصة . (فى الحقيقة ، فان فون ستروهايم قام باعداد عدة محاولات لاقتباس النص ، كما أضاف مقدمة من ثلاثين صفحة الى السيناريو لتوضيح الجو العام والجذور الوراثية لشخصية البطل ، من خلال فقرة عن حياته القاسية فى شبابه داخل معسكر التنقيب عن الذهب ، كما اضاف أيضا معلومات عن موت الأب نتيجة الادمان على الكحول ، واشتغال البطل مساعدا لطبيب أسنان متجول فى بداية حياته .

وقد تم تصوير هذه المشاهد التى تستغرق حوالى ساعة من العرض فى مواقع الأحداث الحقيقية بالقرب من أحد المناجم فى كاليفورنيا الشمالية) . قام بتصوير الفيلم بين رينولدز ووليم دانيلز فى مواقع التصوير الحقيقية فى شوارع وبيوت سان فرانسيسكو ، (ولأن الرواية كانت تدور فى تسعينيات القرن الماضى ، قام فون ستروهايم بجهد كبير فى اعادة مظهر المدينة الى ما كانت عليه قبل تدميرها فى زلزال وحريق عام ١٩٠٦ ، ولكن بعض التفاصيل الأخرى مثل الأزياء وحركة المرور فى الشوارع كانت تبدو — على نحو متعمد — معاصرة ومطابقة للفترة ما بين ١٩٠٨ و ١٩٢٢ ، وهو ما جعل كوزارسكى مؤلف الكتاب عن حياة فون ستروهايم يقول ، ان هذا الفيلم كان « **سبيكة غريبة من احداث رواية نوريس ووقائع حياة فون ستروهايم فى أمريكا** ») . كما تم تصوير الفيلم أيضا فى « وادى الموت » وفى تلال كاليفورنيا الشمالية تماما كما جاءت فى سيناريو فون ستروهايم ، ولقد استغرق التصوير تسعة شهور ، وزادت التكاليف عن نصف مليون دولار اى ما يزيد على ثلاثة اضعاف الميزانية المقررة ، ولكن المسئولين التنفيذيين فى شركة جولدوين أقروا ما يفعله فون ستروهايم ، الذى قام بتوليف الفيلم بنفسه فى بدايات عام ١٩٢٤ ليقدم للشركة نسخة من اثنتين واربعين بكرة ، **يبلغ زمن عرضها ما يزيد على تسع ساعات** (وتقول بعض الروايات الأخرى انها خمس واربعون بكرة فى تسع ساعات ونصف) ، لذلك فقد طلبوا منه اختصار الفيلم ليصبح جاهزا للعرض التجارى فى جزءين ، وهو ما نجح فيه ليصنع نسخة من اثنتين وعشرين بكرة (خمس ساعات) وتم استكمال هذه النسخة فى مارس من نفس العام ، لكنها كانت فى رأى شركة جولدوين ما تزال اطول من اللازم ، لهذا قام فون ستروهايم بتسليم الفيلم الى صديقه ريكس انجرام (١٨٩٢ — ١٩٥٠) الذى كان يعمل مخرجا لدى شركة مترو ، لكى يقوم بالاختصار المطلوب ، ولقد قام انجرام — بالتعاون مع المونتير جرانت ڤايتوك والذى سبق له العمل مع فون ستروهايم فى فيلم « مفتاح الشيطان » — **بتقسيم الفيلم الى نصفين بحذف بعض الحبكات الفرعية ، ليبلغ طول النسخة ثمانى عشرة بكرة** ، والتى اعتبرها انجرام وفون ستروهايم هى الحد الأدنى الذى يمكن اختصار الفيلم له بدون تدمير السرد فيه ، وكانت تلك النسخة تستغرق حوالى **أربع ساعات من العرض** بهدف عرضها فى جزءين ، وفى تلك الفترة ذاتها اتحدت شركة جولدوين مع شركة مترو وشركة لويس ب . ماير ليكونوا معا « م . ج . م » . وهكذا حل ماير مكان جولدوين فى مسئولية تنفيذ الأفلام ، ليكون من بين أول قرارات ماير كمدير للاستوديو قرار بتسليم فيلم فون ستروهايم الى خصمه اللدود ايرفينج تولبرج من أجل القيام بمزيد من الاختصار ،

وهكذا تم توليف الفيلم فى عشر بكرات تحت اشراف جوزيف فرانهام ، الذى كان يعمل كاتب عناوين بشركة « م . ج . م » ، والذى لم يكن قد قرأ الرواية أو السيناريو ، علاوة على أن الجزء المحذوف تم تدميره ، وهكذا تم عرض هذه النسخة المبتورة للفيلم تحت اسم « الجشع » (١٩٢٤) ، وكانت هى النسخة الوحيدة التى استطاع الجمهور مشاهدتها ، وحصلت على نجاح نقدى متواضع ، لكنها حققت ربحا يصل الى حوالى ربع مليون من الدولارات .

لم يكن فيلم « الجشع » الا ربع الفيلم الأصلى ، ولذلك فانه عمل عظيم يحتوى على ثغرات واسعة فى السرد ، تم اجتيازها عن طريق عناوين مكتوبة طويلة وسخيفة ، ولكنه يبقى مع ذلك عملا عظيما ، ولأن فون ستروهايم كان عبقريا أصيلا فى مجال اللقطة الطويلة ، ولأنه كان يبنى أعظم مؤثراته البصرية القوية « داخل » اللقطات وليس من خلال التوليف بينها ، فان العديد من أهم المشاهد فى الفيلم ظلت على حالتها لم تمس ، لذلك فان فيلم « الجشع » بحالته التى وصل بها الينا يظل فيلما قوى التأثير فى عمقه النفسى ، وذلك لأن فون ستروهايم استخدم ببراعة التصوير بالبؤرة العميقة شديدة الوضوح ، والميزانسين ذا النزعة التسجيلية ، والذى كان يهدف بهما الى ادخالنا تماما فى العالم الواقعى للفيلم ، لقد كانت الكاميرا لا تتحرك كثيرا بطريقة تشبه أعمال ميكيلانجلو أنطونيونى (والذى سوف نناقش افلامه فى الفصل الخامس عشر) ، لذلك فان السرد الروائى ينمو من خلال تراكم التفاصيل ، ولذلك فاننا نجد انفسنا نعيش فى الزمان والمكان حيث تعيش شخصيات الفيلم ذاتها ، وان عديدا من الأشياء الطبيعية المجسدة — مثل عصفور الكناريا المحبوس فى قفص ، والموكب الجنائزى ، والنموذج الكبير لضرس من الذهب ، وشرائح اللحم — تكتسب جميعها معنى رمزيا من خلال التكوين فى العمق ، وليس من خلال المونتاج ولا من خلال اللقطات القريبة المتبادلة على طريقة جريفيث ، وأخيرا فانه على الرغم من افتقاد الاتساق والوحدة فى البناء الدرامى لفيلم « الجشع » ، وعلى الرغم من موضوعه الكئيب ، فان كثافة الجو العام للفيلم تأسرنا من بدايته الى نهايته . ان فيلم « الجشع » ليس فيلما واقعيا على طريقة افلام بابست الأولى ، ولكنه فيلم ذو نزعة « طبيعية » بالمعنى الأدبى للكلمة ، ففى تصويره الصادم للتحلل واليأس يرتفع بالواقع الى مستوى الرمز ويطرح أسئلة عميقة عن طبيعة التجربة الانسانية .

لقد اضطر فون ستروهايم خلال مرحلة توليف فيلم « الجشع » الى أن يرهن منزله وسيارته لكى يوفر نفقات معيشته ، (علما بان الشركة

لم تدفع له سوى أجر الاخراج فقط) ، ومع ذلك فان فون ستروهايم أعلن تبرأه من الفيلم ، ورفض ان يراه بعد عرضه جماهيريا ، (فى عام ١٩٥٠ رأى فون ستروهايم أخيرا ما تبقى من ملحمته العظيمة ، بتشجيع من اترى لانجلوا مدير السينماتك الفرنسى ، ولقد علق فون ستروهايم على ذلك بقوله : « ان الأمر يشبه كما لو أننى انبش قبرا لى ، حيث وجدت تابوتا هشا ، وبعض اكوام التراب وروائحة رهيبة ، وبعض العظام المتناثرة ») .

ولقد كان مدهشا أن يتلقى فون ستروهايم عرضا جديدا من « م ، ج ، م » فى عام ١٩٢٥ ، يمنحه حق التصرف فى اعداد اوبريت « الأرملة الطروب » (١٩٢٥) لفرانس ليهار ، مع أجباره على استخدام النجمين جون جيلبرت وماى موراى ، على الرغم من ارادته ، ولقد نجح فون ستروهايم فى ألا يحتل الأوبريت الا نصف الفيلم تقريبا ، وبذلك فانه اضاف له مادته الخاصة ، التى استطاع عن طريقها تحويل هذا المشروع التجارى الخالص الى ان يستحق أن يكون فيلمه الثانى فى ثلاثيته القاتمة عن تحلل أرستقراطية فيينا ، فعلى الرغم من أن الأحداث تدور فى مملكة وهمية ، الا ان « الأرملة الطروب » يعكس بوضـــــوح تحلل امبراطورية هابسبرج عند نهاية القرن الماضى ، ويكشف عن التعفن والتفسخ تحت السطح الخادع الأنيق ، ولقد قامت الشركة بحذف بعض المشاهد من نسخة العرض بسبب المضمون الجنسى الصريح ، ولكن « الأرملة الطروب » يقترب كثيرا من تحقيق رؤية مخرجه اكثر من اى فيلم آخر قام بصنعه منذ فيلم « مفتاح الشيطان » فى عام (١٩١٩) ، ولقد احتوت نسخة العرض على طريقة بدائية فى التلوين ، لكن المشهد الختامى تم تنفيذه بطريقة التكنيكلر ، لهذا استطاع الفيلم أن يحصل على النجاح النقدى والجماهيرى ، ويحقق ربحا كبيرا لشركة « م ، ج ، م » .

عند هذه النقطة من حياته الفنية ترك فون ستروهايم العمل فى شركة « م ، ج ، م » بعد جدل مرير حول الصراعات الابداعية والمالية ، لكى يقوم بصنع فيلم من اختياره لشركة « أفلام النجوم المستقلة » التى يمتلكها بات باورز ، وكان ذلك هو فيلم « مارش الزفاف » (١٩٢٨) آخر أفلام فون ستروهايم العظيمة ، وخاتمة ثلاثيته عن تحلل الأرستقراطية النمساوية ، يحكى الفيلم على نحو ساخر مرير قصة زواج نفعى بين نبيل فقير من فيينا (فون ستروهايم) وابنة مشلولة لرجل غنى من رجال الصناعة ، ولقد عكس الفيلم قدرة فون ستروهايم على تحقيق الابهار البصرى ، كما انه كان تجسيدا لرغبته الدائمة فى صنع افلام طويلة من

جزءين تشبه فى قوالبها الروايات العظيمة التى تنتمى للقرن التاسع عشر • بدأ تصوير الفيلم فى يونيو ١٩٢٦، ليتم استكمال الجزء الأول طبقا لخطة فون ستروهايم (فيما عدا استبداله للمصورين ليستقر اخيرا على روى كالفكى) • ولكنه فوجىء فى منتصف تصويره للجزء الثانى بقيام شركة باراماونت — التى اشترت أسهم بات باورز فى الشركة — بازاحته فى يناير ١٩٢٧ عن المشروع ، بسبب تجاوزه للميزانية الأصلية التى كان مقررا لها ٧٥٠ الف دولار بمقدار ٤٠٠ ألف دولار • كما قامت شركة بارامونت بتسليم اللقطات التى تم تصويرها إلى جوزيف فون ستيرنبرج (والذى سوف نناقش أعماله فى فصل لاحق) ، لكى يقوم بتوليفها فى فيلم واحد ، ولقد استطاع فون ستروهايم وفون ستيرنبرج فيما بينهما توليف نسخة من « مارش الزفاف » تتطابق على نحو ما مع كان مقررا للجزء الأول ، مع اضافة مشهد فى النهاية لزفاف البطلين فى كاتدرائية سان ستيفان (والتى قام داى ريتهان بتصويرها بطريقة التكنيكلر) ، ولكن جيسى لاسكى نائب رئيس قطاع الانتاج بالشركة رفض هذه النسخة ، وأمر باعادة توليفها عن طريق مونتير الشركة جوليان جونستون ، لتصبح هى النسخة ذات الانثنى عشرة بكرة ، والتى كانت هى نسخة العرض الجماهيرى ، وبينما كان مخططا لافتتاح عرض الفيلم فى يناير ١٩٢٨ ، فانه واجه تأجيلا للعرض بسبب حلول عصر السينما الناطقة ، لذلك فان المسئولين التنفيذيين للشركة قرروا اضافة موسيقى تصويرية على شريط الصوت من تأليف ج • س • زامشنك ولويس فرانشيسكو ، ليتم العرض اخيرا فى اكتوبر ١٩٢٨ لينال الفيلم فشلا تجاريا ، واستقبالا نقديا فاترا ، لهذا فان المسئولين عن التوليف فى شركة بارامونت قاموا بجمع لقطات الجزءين الاول والثانى فى خليط غير متجانس تحت عنوان « شهر العسل » ، تم عرضه فى اوروبا فى عام ١٩٢٩ والذى تبرأ منه فون ستروهايم ، لكنه قام قبيل وفاته فى عام ١٩٥٧ باعادة توليف الجزء الأول لكى يقترب كثيرا من السيناريو الأصلى ، وتلك هى نسخة الفيلم الموجودة الآن من مقاس ١٦ ملليمترا ، مع الصوت على الشريط فى ارشيف السينماتيك الفرنسى ، لكى تبقى دليلا على أهم اعمال فون ستروهايم فى الميزانسين الذى يحتوى على عالمه الثرى بالتفاصيل حول الغرائز والجنس •

وهكذا ، فان كارثة « مارش الزفاف » ، وقبلها « الجشع » — كانت سببا فى أن سمعة فون ستروهايم بين منتجى هوليوود لم تكن سمعة طيبة على الرغم من أن موهبته لم تكن أبدا موضع نقاش • وفى عام ١٩٢٨ تعاقد معه جوزيف كينيدى (الذى سوف يصبح فيما بعد منتجا مستقلا) ،

لكي يكتب ويخرج فيلما للنجمة جلوريا سوانسون (١٨٩٧ ـ ١٩٨٣) ، التي تركت العمل لدى شركة باراماونت في عام ١٩٢٦ لكي تنتج افلامها بنفسها ، ومن اجل العرض من خلال شركة « الفنانون المتحدون » • وهكذا انجز فون ستروهايم سيناريو من جزءين باسم « المستنقع » ، والذي وافق عليه مكتب هيز (الرقابة) ، والذي لا يمكن وصفه الا بأنه سيناريو شديد الغرابة ، تدور احدى فقراته في أوربا حيث تتم خطبة الأمير فولفرام الى ملكة احدى الدول البافارية الصغيرة ، لكن الأمير يقع في حب راهبة شابة تدعى كيتي كيلي (سوانسون) ، والتي يختطفها في مشهد لاحق الى شقته في القصر الملكي ، لكن خطيبته الملكة ريجينا تضبطهما ، وتضرب كيلي بالسياط وتطردها من القصر وتسجن فولفرام • ان كيلي تحاول الانتحار ، لكن يتم استدعاؤها بعد انقاذها الى شرق افريقيا الواقعة تحت السيطرة الألمانية ، حيث كانت تحتضر امها الروحية في مدينة دار السلام • ويبدأ الجزء الثاني عندما تصل كيلي الى أفريقيا ، لتكتشف ان قريبتها المتوفاة كانت تملك ماخورا متهدما قديما ، وأنها كانت مفلسة ، لذلك فانها قامت بترتيب الأمور لكي تتزوج كيلي من « أغنى رجل في أفريقيا » ، وهو رجل عجوز مريض يدعى يان • وبالفعل ، فان كيلي تتزوجه في نوبة من اليأس المطبق ، وبعد ثمانية شهور تكون كيلي قد نجحت في تحويل الماخور الرث الى كباريه راق يدعى « بوتو بوتو » وتنصب نفسها ملكة عليه • ثم يموت يان بسبب الزهري) ويصل فولفرام من المانيا فوق باخرة ، بينما كانت الملكة ريجينا تلفظ انفاسها ، وفي النهاية يقنع كيلي بالعودة معه والزواج منه لكي يتم تتويجها وتصبح الملكة كيلي ، لكي تنال ما تستحقه منذ زمن طويل ، ولكنه ما يوحي ايضا باستمرار الفساد والفسوق سواء في « أوربا المتحضرة » او في افريقيا « الهمجية » •

قام فون ستروهايم بالعمل مع المصورين جوردون بولاك وبول ايفانو لتصوير اكثر من نصف لقطات هذا الفيلم الخيالي ، بما فيها بعض المشاهد الأفريقية المصطنعة ، لكي يفاجأ من جديد بازاحته عن المشروع باصرار من جلوريا سوانسون ، وذلك خلال شهر يناير ١٩٢٩ ، فقد كانت مخاوفها تزداد من رد فعل الرقابة حول المشاهد الافريقية ، كما ابدت رفضا أخلاقيا لما اطلقت عليه فيما بعد « رؤية السيد فون ستروهايم القمية للجحيم فوق الأرض » • لهذا اعطت جلوريا سوانسون الصلاحيات الى كيندى لكي يجد مخرجا آخر من اجل انقاذ المشروع ، ولكن ذلك بدا مستحيلا في فترة كانت تتحول فيها صناعة السينما كلها الى الافلام الناطقة بالاضافة الى عوامل أخرى • وفي النهاية ، قامت جلوريا نفسها ـ التي انفقت حوالي ٨٠٠ ألف دولار على الانتاج ـ باضافة مشهد ختامي

متعسف الى الفقرة الأوربية ، تشير فيها الى ان محاولة كيلي الانتحار قد نجحت ، ليتم عرض الفيلم في أوربا في عام (١٩٣٢) بزعم أنه « من أعمال فون ستروهايم الأصلية » ، حيث نال الفيلم نجاحا نقديا واسعا ونجاحا جماهيريا محدودا . وتماما مثلما فعل فون ستروهايم مع النسخ المبتورة من « الجشع » و « شهر العسل » ، فان تلك النسخة التى احتوت على بقايا فيلمه نالت استنكاره وتبرأه منها ، ولكن فون ستروهايم قام بالاشراف على اعادة توليف « الملكة كيلى » طبقا للجزء الأول من المشروع على الرغم من أنه ظل بالطبع مشروعا غير مكتمل .

كان ستروهايم قد صور عشر بكرات من الثلاثين بكرة المقررة ، وذلك من خلال التصوير طبقا للتطور الدرامي للسيناريو ، وذلك قبل التوقف عن استكمال المشروع ، لهذا فان ثماني بكرات تشكل معا الجزء الأوربى من الفيلم ، بينما تدور البكرتان الأخيرتان فى مدينة دار السلام ، وبذلك لقد كان فى امكان الآنسة سوانسون أن تستخدم لقطات الفقرة الأوربية فى نسختها المعروضة ، والتى يمكننا ان نجد شبحها فى فيلم « سن ست بوليفار » (١٩٥٠) للمخرج بيلى وايلدر ، وهو كوميديا سوداء من النوع الذى تتامل فيه هوليوود نفسها ، والذى يعرض فى جزء منه لنجمة السينما الصامتة نورما ديزموند التى افل نجمها وقامت بدورها سوانسون) ، كما يظهر ايضا مخرجها وزوجها السابق ماكس فون مايرلنج (ويقوم بدوره فون ستروهايم) - وقد تم اكتشاف البكرتين اللتين تحتويان على المشاهد الافريقية فى عام ١٩٦٥ ، وتتم اضافتهما الى فيلم « الملكة كيلى » فى عام (١٩٧٨) بواسطة دونالد كريم ودينيس دوروس ، ليعرض الفيلم للمرة الأولى كاملا فى متحف الفنون فى لوس انجليس فى فبراير عام ١٩٨٥ . وفى هذه النسخة حذفت النهاية المتعسفة التى أضافتها سوانسون ، كما تم أيضا اضافة عشر دقائق من الصور واللقطات الأرشيفية من كل أنحاء العالم لتفادى الثغرات فى السرد . وفى النهاية ، فانه يمكننا القول بأن فيلم « الملكة كيلى » كان من الممكن ان يكون من أعظم افلام ستروهايم لو كان قد تمكن من استكماله .

لقد كان استبعاد فون ستروهايم من مشروع « الملكة كيلى » كارثة كاملة فى حياته المهنية ، فقد بدا هذا المشروع وكأنه يؤكد السمعة التى تحكى عن غرام فون ستروهايم بزيادة التكاليف الانتاجية وسوء طبعه من وجهة نظر كل منتجى هوليوود . كما أن تحول صناعة السينما الى عصر الصوت أصبح ذريعة فى أيدى العديد من أعدائه من أجل تقزيم دوره فى عالم فن وصناعة السينما ، فقد انحصر دوره الفنى على كتابة السيناريوهات

لافلام مثل « العاصفة » (١٩٢٧) و « شروق الشمس الغاربة » (١٩٢٩) وكذلك التمثيل فى افلام غيره من المخرجين مثل افلام « جابو العظيم » (١٩٢٩) لجيمس كوز ، و « ثلاثة وجوه فى الشرق » (١٩٣٠) لروى دل روث ، و « كما ترغبنى » (١٩٣٢) لجورج فيتز موريس · لقد اضطر فون ستروهايم لمثل هذه الأعمال لكى يكسب عيشه ، ولكنه بعد محاولة فاشلة لاعادة اخراج فيلمه « أزواج مخدوعون » لشركة « يونيفرسال » ، مع اضافة الصوت واستخدام شريط تكنيكلر ذى اللونين ، وهى المحاولة التى اســـتغرقت ما بين عامى (١٩٣٠) و (١٩٣١) ، اســتطاع فون ستروهايم أن يحصل على فرصته الأخيرة للاخراج عن طريق وينفيلد شيهان الذى كان مسئولا تنفيذيا فى شركة فوكس ، بالتوقيع معه لاعداد سينمائى لمسرحية « التجوال فى برودواى » للمؤلف دون باول فى أواخر عام ١٩٣١ · تدور أحداث المسرحية حول فتاتين تقيمان معا فى نيويورك بعد حضورهما اليها من مدينتهما الصغيرة · وكان من المقرر انتاج الفيلم انتاجا متواضعا (من نوع الأفلام التى كان يطلق عليها افلام حرف « ب » وهى التى يتم عرضها فى برنامج واحد بعد فيلم روائى آخر ، وذلك باستخدام ميزانيات محدودة ، على الرغم من أن الميزانية المقررة للفيلم كانت ٣٠٠ الف دولار ، وهو رقم كبير جدا بالنسبة لهذا النوع من الأفلام) · ومع ذلك ، فقد بذل فيه فون ستروهايم جهدا كبيرا لكى يضفى عليه ثراء بصريا وافرا ، وذلك من خلال تعاونه مع المصــور الســينمائى جيمس وونج هاو (١٨٩٩ — ١٩٧٦) · بدأ التصوير فى الثانى من سبتمبر عام ١٩٣٢ بعد تأجيل المشروع مرات عديدة ، لينتهى التصوير على نحو نموذجى خلال ثمانية وأربعين يوما فى حدود الميزانية المقررة ، ولكن بدا ان حبكة الفيلم تحولت شيئا فشيئا خلال تصويره الى ان تكون دراسة نفسية كئيبة عن علاقة جنسية مثلية خفية تربط بين بطلتى الفيلم ، لذلك ثار صول وورتزل نائب رئيس شركة فوكس عندما رأى الفيلم ، وقرر منع عرضه ، وتم فصل فون ستروهايم ليعاد كتابة السيناريو ويتم عرض الفيلم على عدة مخرجين ، من بينهم آلان كروسلاند و راؤول وولش و سيدنى لانفيلد و ادوين بيرك وألفريد وركر ، ليتم عرض الفيلم فى مارس (١٩٣٣) تحت عنوان « مرحبا أيتها الأخت » ، والذى كان يحتوى على ما يقرب من نصف المادة الأصلية التى قام فون ستروهايم بتصويرها ، على الرغم من أن اسمه لم يظهر فى عناوين الفيلم · وهكذا بعد أن تم فصله المرة بعد المرة من شركات « يونيفرسال » و « م · ج · م » وباراماونت ، و « الفنانون المتحدون » ، فان سمعة فون ستروهايم كصانع للأفلام كانت قد دمرت تماما ، ولم يسمح له بعدها بأن يعود للاخراج مرة أخرى ، فاضطر للعمل لفترة ككاتب للحوار فى شركة « م · ج · م » — مثلما اضطر كيتون من قبل أن يفعل — قبل

أن يتحول تحولا كاملا الى التمثيل ، فبين عامى ١٩٣٤ و ١٩٥٥ ظهر فون ستروهايم فى حوالى اثنين وخمسين فيلما لمخرجين آخرين ، وأدى ادوارا مهمة مثل أدواره فى فيلم « **الوهم الكبير** » (١٩٣٧) لجان رينوار ، و « **صن ست بوليفار** » (١٩٥٠) لبيلى وايلدر ، ومن خلال التمثيل استطاع أن يحيا حياة طيبة ، وأن يكتب بعض الروايات وظل نجما مشهورا حتى وفاته فى فرنسا فى عام ١٩٥٧ ٠

كان اريك فون ستروهايم ـ الذى يجمع بين النزعات الرومانسية والقدرية التشاؤمية والكلبية الساخرة ـ **آخر المخرجين المستقلين الكبار فى هوليوود ، وآخر « مؤلف » للأفلام** (بمعنى أنه كان يترك بصمة شخصية قوية على أفلامه التى كان يقوم بالاشتراك فى العديد من عناصرها الفنية) ، فقد كتب سيناريوهات معظم أفلامه ، كما كان يقوم أيضا بتصميم الديكور والأزياء والتوليف ومساعدة مدير التصوير ، بالاضافة الى قيامه بتمثيل أدوار البطولة ٠ لقد أصبحت الواقعية التى استحوذت عليه أسطورة من أساطير هوليوود ، **ولقد كانت الواقعية بالنسبة له دائما أداة تهدف لتحقيق النزعة الطبيعية الرمزية على طريقة الروائيين الطبيعيين فى أواخر القرن التاسع عشر** ، مثل زولا وموباسان وكرين ونوريس ، **وهى النزعة الطبيعية التى تستخدم اسلوب تراكم تفاصيل السطح الواقعى للأشياء لكى تقودنا فى النهاية تحت هذا السطح ، والى جوهر الوجود الانسانى** ٠ لقد كانت تلك النزعة هى التى أدت الى رفض فون ستروهايم لطريقة مونتاج جريفيث ، وهو ما جعل أفلام فون ستروهايم تميل الى تفضيل استخدام اللقطة الطويلة زمنيا ـ او ما يعرف باسم « **اللقطة المشهد** » ـ والتى يتم تكوين عناصرها من خلال استخدام **عمق الكادر** ، وبحركة كاميرا محدودة ، لذلك فان مثل هذه اللقطات توحى بتأثير طبيعى عن العلاقة بين الشخصيات وبعضها البعض ، وبينها وبين المحيط الذى تعيش فيه ، ولقد قام الناقد والمنظر أندريه بازان فى مقالته المهمة « **تطور اللغة السينمائية** » بوصف فون ستروهايم بأنه « مبدع القصة السينمائية التى لا تتوقف أحداثها عن التدفق والحركة ، والذى كان يميل دائما الى الايحاء بتكامل عناصر المكان ٠٠٠٠ لقد كان يملك قاعدة واحدة **بسيطة فى الاخراج : تأمل العالم عن قرب ، واستمر فى هذا التأمل وسوف يتكشف لك هذا العالم فى النهاية عاريا أمام عينيك بكل قسوته وقبحه** » ٠ ومع أن فون ستروهايم كان فنانا يميل الى المذهب الطبيعى ، فقد كان فى الوقت ذاته يتمتع بخيال ساخر ، ويمكن أن نرى ذلك فى افتتانه بعرض الانحرافات الجنسية ، فهو لم يكن يستخدمها كما كان يفعل **دى ميل** لدغدغة غرائز الجماهير ، أو حتى لاظهار نزوع نحو التمتع بملذات

الحياة ، كما كان يفعل **لوبيتش** ، ولكن فون ستروهايم كان قريبا من العالم الذي سوف يغوص فيه فيما بعد **لوى بونويل** (كما سوف ترى في الفصل الخامس عشر) · لهذا كان فون ستروهايم **يستخدم الانحرافات الجنسية على أنها مجاز لتحلل حضارى اكثر عمقا وانتشارا** ، وهو الأمر الذى يؤكد أنه كان يملك نظرة فلسفية عميقة ، لهذا فقد عادت الى الظهور تيمات بعينها فى أفلام فون ستروهايم المهمة ، وهى التيمات التى تتناول فساد وتحلل الأرستقراطية الأوروبية ، وتعرض البورجوازية الأمريكية لمثل هذا الفساد والتحلل ، وكذلك انحلال الجماهير · ان هذه التيمات تفصح عن **تشاؤم حضارى عميق يعود الى اوروبا فى نهاية القرن التاسع عشر** ، وهو التشاؤم الذى يبدو أنه بقايا مريرة من النزعة المثالية التى فشلت فى تحقيق أهدافها ، ولكن أفلام فون ستروهايم كانت تفصح فى نوع من التوازن مع هذه النظرة عن **تعاطف واضح مع البشر كافراد وقد وجدوا أنفسهم وسط تيار هدام يهدد الجنس البشرى** ·

لقد أطلق بعض الناس على فون ستروهايم نفسه صفة « الهدم الذاتى » ، ولقد كان بالفعل - بمعنى من المعانى - ضحية لمزاجه الخاص وأسطورته الخاصة ، لكنه كان أيضا ضحية لتحويل هوليوود من بداياتها كمشروع استثمارى مغامر لبعض الأفراد ، الى صناعة هائلة ومتكاملة أفقيا ورأسيا ، وان الدليل العملى على هذا التحول الجذرى فى صناعة السينما الأمريكية يمكننا أن نراه فى حالة الحصار التى وجد فيها فون ستروهايم نفسه كمخرج بين عامى ١٩١٨ و ١٩٣٢ · لقد كان ما حدث بالنسبة لفون ستروهايم فى هوليوود خلال العشرينيات هو ما حدث أيضا بالنسبة لجريفيث وشابلن وكيتون ، الذين كانوا المخرجين والمنتجين المستقلين العظام فى فترة السينما الصامتة فى أمريكا ، فعندما بدأ فون ستروهايم وجريفيث صناعة الأفلام الروائية فى كاليفورنيا الجنوبية خلال العقد الثانى من هذا القرن ، لم تكن هناك طريقة تقليدية صارمة فى انتاج هذه الأفلام ، لأن الأفلام الروائية كانت فى حد ذاتها سلعة جديدة ، وعندما تطورت الأشياء مع الزمن كان على أشخاص - سواء كأفراد أم كمجموعة مثل هارى ايتكين أو كارل لايمل على سبيل المثال - أن يأتوا بأموالهم لاستثمارها فى صناعة الأفلام ، وتكون تلك الأموال هى المصدر الرئيسى للتمويل ، بينما كان فنانون مثل جريفيث أو فون ستروهايم يقومون بالانتاج الفعلى لهذه الأفلام بالمعنى الحرفى لهذه الكلمة ، لقد كان من بين مسئوليات المخرج القيام بمهام عديدة مثل كتابة السيناريو ، واختيار الممثلين ، ومواقع الأحداث ، وتصميم وتنفيذ الديكور ، وتوفير كل العناصر الأساسية المطلوبة لتنفيذ التصوير ، بالاضافة الى القيام بالتصوير

والتوليف أيضا ، وقد كانت تلك المسئوليات جميعها تمنح المخرج حرية فنية وابداعية كبيرة . وعندما تحول انتاج الأفلام الأمريكية الى ما يزعم البعض أنه قد أصبح يحتل المركز الرابع بين الصناعات الوطنية بين عامي ١٩١٩ و ١٩٢٧ ، بدأ هذا النظام الفردى المستقل فى الانتاج فى التراجع لكى يسود نظام الأستوديو (على طريقة استوديوهات ترايتنجل ، وكيتون ، وشابلن) ، لينتهى الأمر الى يد شركات صناعية احتكارية كبيرة مثل باراماونت و فوكس و « م · ج · م » ، وبحلول عام ١٩٢٧ تأسس نظام الاستوديو فى عملية صناعة الأفلام على هدى من الطرائق المتبعة لدى توماس اينس وماك سينيت فى العقد السابق . ولم يكن هناك داخل هذا النظام الا مساحة شديدة الضآلة لكى تعيش فيها مواهب فردية ومتفردة مثل فون ستروهايم أو كيتون أو جريفيث · (هناك الكثير من الأبحاث التى تناقش أسطورة اعتبار صناعة السينما « الصناعة الرابعة الكبرى » ، والتى اعتبرها العديد من مؤرخى السينما حقيقة لا يطالها الشك ، فمن خلال دراسة ج · دوجلاس جومرى المنشورة عام ١٩٨٢ ، يتضح من خلال الأرقام أن صناعة السينما كانت فى عام ١٩٣٣ تحتل موقعا من الصناعات الأخرى بين المركز السابع والثلاثين والخامس والأربعين ، فمن المستحيل اذن أنها كانت رابع الصناعات الكبرى فى العقد السابق · ويعتقد الباحث أن صناعة السينما ذاتها هى التى روجت هذا الزعم خلال العشرينيات ، كنوع من أنواع الاعلان ، وربما أيضا لتمارس بعض الضغوط على الادارات الحكومية · وقد يكون كل هذا صحيحا ، ولكن كانت صناعة السينما الأمريكية مهمة من المنظور الاجتماعى وليس من المنظور المالى الصرف ــ أى من خلال تأثيرها القوى والدائم على منظومة القيم لدى الحشد الهائل من المتفرجين الذين كانوا يقبلون على مشاهدة الأفلام ــ فان صناعة السينما الأمريكية كانت من المؤكد أقوى الصناعات على الاطـلاق منذ الثورة الصناعية ، وهى القوة التى سوف تتحول الى الاذاعة والتليفزيون فى فترة لاحقة كوسيط للاقناع الجماهيرى والسيطرة على أفراد المجتمع) ·

ولقد كان مجىء عصر الصـوت حاسما فى مجال سيطرة نظام الاستوديو فى الانتـاج ، وتراجع دور المواهب الفردية للفنانين ، فقد اضطرت الشركات الى اقتراض كميات هائلة من الأموال لاستكمال التحول للصوت ، فى فترة كانت هى ذاتها بداية عصر الكارثة الاقتصادية الكبرى فى أمريكا ، والتى مارست دورها أيضا فى أن تدفع الصناعة الى مزيد من الصرامة الانتاجية لتحقيق قدر أكبر من الفاعلية وضمان الربح على حساب المواهب الفردية · وهكذا اختفى المخرج الذى يقوم بالاشراف على العملية الانتاجية ، ليحل محله مفهوم « المنتج المنفذ » الذى كان نموذجه الأمثل

هو ايرفينج تولبرج فى شركة « م . ج . م » ، وهو الرجل الذى أحدث جرحا عظيما فى الأصالة الفنية لأفلام مثل « زوجات ساذجات » ، و « الجشع » ، لهذا فان حلول عصر الصوت كان يعنى الكثير بالنسبة للسينما الأمريكية ، أكثر من مجرد تحول نجوم عصر السينما الصامتة الذين كانوا يتشبهون أنصاف الآلهة لكى يظهروا على الشاشة كبشر عاديين ، قد ينطقون الكلمات بلكنات ولثغات ، مثلهم فى ذلك مثل كل الناس . فقد كان التحول للصوت يعنى أيضا بالنسبة للسينما الأمريكية شيئا أكثر عمقا من مجرد ذلك الطابع الكسول فى ايقاع الأفلام الذى سببته التقنيات البدائية آنذاك فى تسجيل الصوت ، ولكنه كان يعنى فى جوهره تحول صناعة تقوم على المشروع الفردى المغامر ، والتى يقودها بعض صناع الأفلام المفتونين بخلق الأفلام ذاتها ، الى ان تكون صناعة تكنولوجية ضخمة يسيطر عليها مديرون يمثلون أصحاب الأسهم ، ويمارسون سلطة مطلقة على كل العناصر الفنية بهدف تحقيق أكبر قدر من الأرباح . لقد كان الأمر يشبه فى العديد من جوانبه الحياة الأمريكية المعاصرة ذاتها ـ والتى دخلت اليها وسائل الاتصال الجماهيرية ، ونموذج الاستهلاك الجماعى الهائل ، ووسائل الانتقال السريعة ـ وهى الحياة التى شهدت خلال العشرينيات مولد الرأسمالية العملاقة . لقد كان هذا العقد من تاريخ السينما الأمريكية هو الفترة الوحيدة التى لم يكن يسمح فيها للمواهب الفنية الحقيقية أن تكشف عن أعماقها وحجمها ، وهو ما أدى بالضرورة الى تدميرها دون شفقة أو رحمة *

حلول عصر الصوت (١٩٢٦ ـ ١٩٣٢)

الصوت على القرص

بعد اختراع السينما ذاتهـا ، كان أكثر الأحداث أهمية فى تاريخ السينما هو اضافة الصوت اليها . وفى الحقيقة ان فكرة **الجمع بين الصور المتحركة ونوع ما من الصوت المتزامن كانت موجودة منذ ان كانت السينما مجرد فكرة فى ذهن مخترعيها** ، فان **توماس اديسون** على سبيل المثال كان يبيع اختراعه الكاينيتوجراف على انه يتيح مصـاحبة بصرية لاختراعه الأصل الفونوجراف ، كما نجح **ديكسون** فى عام ١٨٨٩ فى أن يحقق نوعا من التزامن بين الآلتين ، كما كان هناك مخترعون آخرون مثل جورج دميني وأوجست بارون فى فرنسا ، ووليم فريز ـ جرين فى انجلترا ، يقومون بتجريب آلات تجمع بين الصوت والصورة فى أواخر القرن التاسع عشر ، ولقد شهد معرض باريس الدولى فى عام ١٩٠٠ ثلاثة نظم مختلفة يمكن بهـا تحقيق التزامن بين تسـجيلات الفونوجراف والشرائط السينمائية ، وهى الفونوراما ، والكرونوفون ، والفونو ـ سينما ـ تياتر ، وهذا النظام الأخير كان يتضمن شرائط من دقيقة واحدة لبعض النجوم الكبار من عالم المسرح والأوبرا والباليه . كما قام أوسكار مستر فى ألمانيا بانتاج أفلام قصيرة ذات صوت متزامن ، وكان يروج لها على أنها لعبة أو بدعة جديدة فى عام ١٩٠٣ ، لكنه بحلول عام ١٩٠٨ كان قادرا على تزويد أصحاب دور العرض بأفلام تصاحبها موسيقى مسجلة ، ولقد حقق نظام الكرونوفون الذى ابتكره جومون شهرة فى بريطانيا ، وهى الشهرة التى نالها أيضـا نظـام الفيفافون الذى ابتكره هيبوورث ، كما استطاع اديسون فى الولايات المتحدة أن يحقق شهرة مماثلة بنظامه فى الجمع بين الصورة والصوت ، والمعروفين باسم السينفونوجراف والكاينيتوفون .

كانت كل هذه النظم البدائية تعتمد على الفونوجراف كمصدر للصوت المصاحب للعرض السينمائي ، وكانت الأدوات الأولى تستخدم اسطوانات من الشمع تحولت فيما بعد الى نظام الأقراص ، ولكن هذه وتلك كانت تشترك في ثلاث صعوبات رئيسية : مشكلة التزامن بين تسجيل الصوت وتصوير الحدث على شريط سينما ، ومشكلة تكبير الصوت لكي يصبح مسموعا لجمهور كبير ، ومشكلة المدى الزمني القصير لكل من الاسطوانة والقرص ، بالمقارنة مع الطول المعتاد لشرائط الصور المتحركة ٠ ولقد تم حل المشكلة الأولى جزئيا باستخدام أدوات ضبط كان المقصود منها تحقيق التطابق التام بين الصوت والصورة ، لكنها لم تكن تحقق نجاحا عمليا عند استخدامها ، فلو أن ابرة الفونوجراف قفزت عن طريق الخطأ فوق الأسطوانة او القرص ، أو لو أن شريط الفيلم تمزق فى آلة العرض او توقف لمحظة ، فان استعادة تحقيق التزامن بين الصوت والصورة يصبح مستحيلا ٠ اما مشكلة تكبير الصوت فقد تم التعامل معها عن طريق اخفاء مجموعة كبيرة من السماعات خلف الشاشة ، على الرغم من أن بعض التجارب قد بدأت حوالي ١٩١٠ في استخدام السماعات ذات الهواء المضغوط من النوع الذى تستخدمه اليوم ٠ أما المشكلة الثالثة فقد كانت تمثل صعوبة حقيقية ، اذ ان طول الفيلم الروائى المعتاد بحلول عام ١٩٠٥ كان يتجاوز بكثير الدقائق الأربع التى هى المدى الزمنى لتسجيل الصوت فوق اسطوانة الفونوجراف ، والدقائق الخمس لقرص ذى الاثنتى عشرة بوصة ٠ ولقد حاول البعض حل هذه المشكلة باستخدام عدة آلات من الفونوجراف فى وقت واحد ، تبدأ كل منها بعد أن تنتهى سابقتها ، ولكن ذلك لم يقدم حلا للمشكلة لأن الانتقال من آلة الى أخرى كان يؤدى فى الأغلب الى فقدان التزامن ، كما أن محاولة استخدام الأقراص ذات الحجم الكبير ادت الى جودة اقل فى تسجيل الصوت ٠ وفى السنوات التى سبقت الحرب العالمية الاولى كانت الأفلام الروائية تزداد طولا ، بالاضافة الى اعتمادها على التوليف الأكثر تعقيدا ، وهكذا توقفت تماما التجارب التى تهدف الى الجمع بين الفيلم والفونوجراف ، وان ظلت بعض آثارها خلال فترة الحرب فى بعض الافلام القصيرة ذات اللقطة الواحدة ، والتى يتم الترويج لها على أنها لعبة مسلية ٠

ومع ذلك ، فان الفشل فى تحقيق التكامل بين الفونوجراف والسينما لم يؤد الى الصمت المطبق للصور المتحركة ، ففى الحقيقة ان السينما الصامتة لم تكن صامتة ، فقد كانت المؤثرات الصوتية يتم استخدامها عن طريق اشخاص يقومون بمحاكاتها فى دور العرض ، أو باستخدام بعض الآلات التى انتشرت بعد عام ١٩٠٨ مثل اليفكس

وكيتيما فون ، اللتين تقومان باطلاق بعض المؤثرات الصوتيـة ، بالاضافة الى ان الموسيقى الحية التى يتم عزفها لمصاحبة الفيلم كانت جزءا من فن السينما منذ بداياتها الأولى ، ففى عرض سينماتوجراف لوميير فى جران كافيه فى باريس يوم ٢٨ ديسمبر ١٨٩٥ ، كان هناك عازف للبيـانو يصاحب عرض الصور المتحركة ، كما كان ميلييس يقوم بنفسـه بعزف المصاحبة الموسيقية على البيـانو فى العرض الأول لفيـلم « الرحلة الى القمر » فى باريس عام ١٩٠٢ . لهذا ، فان كثيرا من دور العرض الصغيرة والرخيصـة كانت تتعاقد مع عازفى البيانـو خـلال العقـد الأول من القرن ، لكى يرتجلوا الموسيقى الملائمة للمشاهد المعروضـة . لكن عندما بدأ طـول الفيـلم الروائى المعتـاد فى الزيادة من بكرة واحدة (حوالى ست عشرة دقيقة بمعدل عرض الفيلم الصامت فى ١٦ كادرا كل ثانية) ليصل الى ما بين ست وعشر بكرات (أى من تسعين الى ١٦٠ دقيقة) بين عامى ١٩٠٥ و ١٩١٤ ، كان السرد السينمائى بدوره قد أصبح اكثر تعقيدا وتركيبا ، ولذلك فان طريقة العزف الارتجالى المتقطع خلال العروض السينمائية لم تعد ملائمة ، وتم استبدال مصاحبة موسيقية متواصلة بها ، يتلاءم فيها نوع الموسيقى المعزوفة مع كل مشهد ، والسياق الذى يجمع بينه وبين المشاهد الاخرى .

ولقد شهدت تلك الفترة أيضا تراجع انشاء دور العرض المتواضعة « النيكل آوديون » لتحل محلها « قصور الأحلام » التى تتسع للآلاف من المشاهدين ، وحوالى مائة من العازفين الاوركستراليين ، أو أنها كانت على اقل تقدير تحتوى على اورغن كبير من نوع ويرليتزر ، الذى كان يتيح الحصول على مدى كبير من المؤثرات الأوركسترالية . وفى تلك الفترة نفسها كان الفيلم الروائى الطويل قد اصبح الشكل السينمائى السائد فى الغرب ، لهذا فان العديد من المنتجين كانوا يقرمون بالتعاقد مع مؤلفين موسيقيين لوضع نصوص موسيقية خاصة بأفلامهم الكبيرة ، وهو ما تطور فيما بعد لكى يشـمل خلال العشرينيات كل الأفلام الروائية الطويلة ـ بصرف النظر عن قيمتها أو جودتها ـ والتى كان يتم توزيعها مصحوبة بكتيب يقترح بعض المقتطفات الموسـيقية الملائمة ، وتوقيت استخدامها خلال عرض الفيلم . ولقد كان اول نص موسيقى يتم تأليفه خصيصا للسينما هو النص الذى ألفه كامى سان ـ صانص عام ١٩٠٧ لفيلم « اغتيال دوق جيز » (١٩٠٨) لشركة « فيلم الفن » . ومن بين النصـوص الموسيقية المهمة والمؤلفة خصيصـا للأفلام فى عصر السينما « الصامتة » ، موسيقى جوزيف كارل بريل لفيلمى جريفيث « مولد امة » (١٩١٥) ، و « التعصـب » (١٩١٦) ، وموسـيقى فيـكتور شيرتزنجر لفيلم توماس آينس « الحضارة » (١٩١٦) ، وموسـيقى

هوجو ريزنفيلد لفيلم جيمس كروز « العربة المغطاة » (١٩٢٥) ، وفيلم مورناو « الشروق » (١٩٢٧) ، وموسيقى لويس جوتشوك لفيلمى جريفيث « براعم متكسرة » (١٩١٦) ، و « أيتام العاصفة » (١٩٢١) ، وموسيقى مورتمر ويلسون لفيلم دوجلاس فيربانكس « لص بغداد » (١٩٢٣) ، وموسيقى وليم فريدريك بيترز لفيلم جريفيث « الطريق الى الشرق » (١٩٢٠) ، وموسيقى ارنو رابى لفيلم جون فورد « الحصان الحديدى » (١٩٢٤) ، وموسيقى ليو كيمبنسكى لفيلم أريك فون ستروهايم « الجشع » (١٩٢٤) ، أما فى أوربا ، فقد كتب ادموند مايزل نصوصا موسيقية ثورية رائعة لفيلمى ايزنشتين « بوتمكين » (١٩٢٥) ، و « اكتوبر » (١٩٢٨) ، كما ألف جوتفريد هوبرتز موسيقى فريتز لانج « سيجفريد » (١٩٢٣) ، و « متروبوليس » (١٩٢٦) . كما أن مؤلفين موسيقيين أوربيين كبارا كتبوا نصوصا موسيقية للسينما خلال العشرينيات ، ومن بين هؤلاء اريك ساتى ، داريوس ميلوه ، ارتور اونيجر ، جاك ابير ، يان سيبيليوس ، بول هيندميت ، وديمترى شوستاكوفيتش .

الصوت على الشريط

لقد نضج مع نضج السينما ذاتها ذلك المفهوم الذى ينادى بأن المصاحبة الصوتية تتكامل مع وتضفى الحيوية على التجربة السينمائية ، ولكن لأن عددا قليلا فقط من دور العرض فى المدن الكبرى هى التى كانت مجهزة لاستخدام الأوركسترا أو حتى الأورغن الضخم ، فقد استمرت خلال الحرب العالمية الأولى وبعدها محاولات البحث عن وسائل فعالة وقليلة التكلفة لتسجيل الصوت من أجل عرضه مع الأفلام ، لتبدأ آنذاك تجارب التحول من التسجيل فوق القرص الى التسجيل فوق الشريط . لقد توصل الكثيرون الى النتيجة المنطقية بأن حل المشكلة الكبرى فى تحقيق التزامن ، والتى كانت تحدث دائما باستخدام نظام القرص ، يمكن حلها بتسجيل الصوت فوق شريط الفيلم نفسه والذى تطبع فوقه الصورة ، ولقد سبقت ذلك محاولات لتسجيل الصوت ضوئيا ، وذلك بتحويل الموجات الصوتية الى نمط تتتابع فيه الأضواء والظلال . وعلى الرغم من أن هذه المحاولات بدأت قبل اختراع الكاينيتوجراف نفسه (الذى يجمع بين الفيلم والأسطوانة أو القرص) ، فان أول محاولة ناجحة لتسجيل الصوت بشكل مباشر على شريط الفيلم جنبا الى جنب شريط الصورة كانت من انجاز يوجين أوجستين لوست ، الذى كان مساعدا سابقا لديكسون ، حين استخدم الاختراع البريطانى المسجل فى عام ١٩٠٧ لتحويل الشريط الضوئى لتسجيل الصوت الى نبضات كهربية ، باستخدام خلايا كهروضوئية من مادة السيلينيوم . (لقد كان هذا يعنى أن العلماء نجحوا فى تسجيل الصوت

وتحويله الى شرائط صوئية ، ولكنهم لم يكونوا يعرفون قبل هذا الاختراع البريطاني كيف يستعيدون الصوت مرة اخرى من هذا الشريط الضوئي ، ولقد كان الحل العلمي لتلك المشكلة باستخدام الموصلات الكهروضوئية ، التي تقوم بتحويل الضوء الى طاقة كهربيـة ، ومن ثم الى موجات صوتية مرة اخرى) . وعلى الرغم من أن لوست لم يجد من يقوم بتمويل نظامه الذي اكتمل عام ١٩١٠ ، وحمل اسم « **فوتو سينماتو فون** » ، فان تجارب لوست قد أصبحت هي الأساس الذي اعتمد عليه اختراع « **الفوتوفون** » لشركة « آر . سي . ايه » ، والذي كان يمثل واحدة من الطريقتين اللتين استخدمتهما هوليوود في بدايات السينما الناطقة ، وتعتمدان على تسجيل الصوت فوق الشريط . كما كان هناك رائد آخر في تقنيات الصوت فوق الشريط وهو المخترع البولندي الامريكي **جوزيف تايكو سينر** الذي أجرى تجارب عديدة لتحويل الصوت الى ضوء ، من خلال التباين الذي يحدثه الصوت على شعلة من الغاز ، وذلك في بدايات عام ١٨٩٦ ، ولكن النظام الذي كان من الممكن تطبيقه في استخدام الصوت الضوئي أو الصوت فوق الشريط لم يكتمل الا في فترة ما بعد الحرب .

ففي عام ١٩١٩ قام المخترعون الألمان الثلاثة ـ **جوزيف انجل وجوزيف ماسول وهانز فوت** ـ بتسجيل اختراعهم المسمى « **تراى ـ ارجون** » (وهو ما يعني حرفيا العمل الذي أنجزه ثلاثة) ، وهو نظام يتيح تسجيل الصـوت فوق الشريط **باستخدام خلية كهروضوئية لتحويل الموجات الصوتية الى نبضات كهربائية ، ثم تحويل النبضات الكهربائية الى موجات ضـوئية ، التي يمكن تسـجيلها فوتوغرافيا على حافة شريط الفيلم** ولذلك فقد كانت آلة العرض السينمائي التي قاموا بتصميمها مزودة بمصباح ضوئي خاص « يقرأ » هذه الموجات الضـوئية المسجلة فوق الشريط ، لتسقط الأضواء والظلال فوق خلية كهروضوئية تقوم بترجمة هذه الأضواء والظلال مرة أخرى الى موجات صوتية خلال مرور الشريط في آلة العرض ، وبذلك يتحقق **ضمان التزامن الدقيق بين الصـوت والصورة** . كانت هناك مشكلة أخرى في عرض الأفلام تجعل مرورها في آلة العرض يتعرض أحيانا للابطاء أو الاسراع في حركته ، وربما تعرض أيضا للتمزق ، واذا لم يكن هذا الأمر مهما وحيويا في ادراك المتفرج لما يراه على الشاشة ، فانه كان يسبب تشويها جوهريا في الصـوت يستحيل معه أن يفهم المتفرج ما يسمعه نتيجة التغير في سرعة حـركة الشريط ، لقد كان مطلوبا اذن **اختراع اداة تحقق السرعة الثابتة لمرور الشريط في آلة العرض** ، وقد حققها اختراع الـ « تراى ـ ارجون » من خلال نوع من « **الحدافة** » التي تضمن منع التذبذب في سرعة عرض

الشريط . ولأن أصحاب الاختراع قاموا بحفظ حقوقهم فى استخدامه ، فقد كان لزاما على المشتغلين بتصنيع آلات الصوت الضوئية ما بين عامى ١٩٢٠ و ١٩٢٧ أن يختاروا ما بين أن يدفعوا مقابل حق الانتفاع باختراع « حداثة » الـ « تراى ـ ارجون » ، أو أن يسرقوا هذا الحق ، أو أن يقوموا بتسويق آلات ذات جودة أقل . ولقد تم بيع حق استغلال الـ « تراى ـ ارجون » أخيرا الى شركة فوكس فى عام ١٩٢٧ . (وهى الصفقة التى اعتبرتها المحكمة العليا فى الولايات المتحدة غير قانونية فى عام ١٩٣٥) . كما تمت صفقات مماثلة فى أوربا ما بين عامى ١٩٢٨ و ١٩٢٩ .

وكان المخترع الامريكى **ل دى فوريست** (١٨٧٣ ـ ١٩٦١) قد توصل الى تطوير حاسم فى تقنيات البث الاذاعى عام ١٩٢٣ ، وقام بتسجيل نظام خاص بتسجيل الصوت على الشريط شبيه بنظام التراى ـ ارجون ، والذى كان يتيح أيضا **حلا كاملا لمشكلة تكبير الصوت** ، فقد كان دى فوريست يحاول منذ عام ١٩٠٧ تحسين الاستقبال الاذاعى ، كما قام بتسجيل اختراع **انبوبة « الترايود »** ، التى تقوم بتكبير الصوت عن طريق استخدام صمامات ثلاثية الكهربية ، كما أنها تقوم بتكبير الصوت الذى تستقبله الكترونيا وتنقله الى السماعات ، ولقد أصبحت تلك الأداة أساسية فى تقنيات كل النظم الصوتية التى تحتاج الى تكبير الصوت ، مثل الاذاعة والفيلم الناطق والتسجيلات الصوتية الدقيقة والتليفزيون ، وذلك لأنها **تمثل فى مجال تسجيل الصوت واستعادته ما تمثله العدسة بالنسبة لتصوير الصور وعرضها** ، أى انها كانت بكلمات أخرى تتيح توصيل الرسالة أو الاشارة الى عدد كبير من المستقبلين فى فى وقت واحد . (قام دى فوريست ببيع حق استغلال **صمام « الأوديون »** فى الهواتف الى شركة التليفون والتليغراف الأمريكية فى عام ١٩١٣ ، مما أتاح لها أن تبدأ مشروعها الضخم فى اقامة الدوائر التليفونية عبر الولايات المتحدة من الشاطىء الشرقى حتى الشاطىء الغربى فى عام ١٩١٥ ، كما قام أيضا ببيع حقوق استغلال صمام « الأوديون » باستخدامه فى الراديو لنفس الشركة فى عام ١٩١٤) . وقد بدأ اهتمام دى فوريست بتطوير « الأفلام الناطقة » فى عام ١٩١٩ ، عندما أدرك أن التكامل بين صمام الأوديون ونظام التسجيل الضوئى للصوت فوق الشريط سوف يتيح تكبيرا أكبر للصوت أكثر مما يتيحه نظام صوتى آخر خلال تلك الفترة ، وبحلول عام ١٩٢٢ كان دى فوريست قد بذل كل جهده فى بحث تفاصيل استخدام اختراعه على نحو تجارى ، لذلك قام فى نوفمبر من ذلك العام بتأسيس شركة « فونو فيلم » لانتاج سلسلة من الأفلام الناطقة

القصيرة ، بالتعـاون مع هوجـو ريزنفيلد ، الذى كان يؤلف الموسيقى لبعض الأفلام الصامتة ٠

ومن خلال العمل فى استوديوهات نورما تالميدج فى مدينة نيويورك، استطاع دى فوريست أن يصنع العديد من افلام « الفونوفيلم » ذات البكرة أو البكرتين كل أسبوع ، وهى الأفلام التى حققت نجاحا كافيا لاقناع حوالى أربع وثلاثين من دور العرض على الساحل الشرقى فى أواسط عام ١٩٢٤ لاعادة تجهيزهـا لتكون صالحة لعرض هذه الأفلام ٠ كما بدأت خمسون دار عرض أخرى فى نفس الطريق فى أماكن متفرقة من الولايات المتحدة وبريطانيـا وكنـدا ، ولقد كان المضـمون فى افلام دى فوريست متفاوت الجودة ، ولكنها كانت تستخدم الصوت بطريقة أو بأخرى ، لقد كانت تتضمن مقطوعات جاهزة من مسرحيات الأوبرا الكبرى ؛ وبعض عروض الأداء الموسيقى لعازفين مشهورين ، وفصولا من مسرحيات الفودفيل الشهيرة ، ومشاهد من المسرحيات ذائعة الانتشار ، وبعض الخطب التى يلقيها اشـخاص بارزون مثل الرئيس كالفن كوليدج والنائب روبرت لافولييت والكاتب جورج برنارد شو ، بل ان بعض هذه الأفلام كانت تحتوى احيانا على قصص مؤلفة خصيصـا لهـا ٠ (من المحتمل أيضا أن دى فوريست استخدم طريقة « الفوتو فيلم » لكى يتيح الوقت الكافى لتسجيل النص الموسيقى لريزنفيلد لفيلم « العربة المغطاة » عام (١٩٢٤) لجيمس كروز ، ولفيلم « سـيجفريد » فى عام (١٩٢٥) لفريتز لانـج ، ولكن المعلومات التاريخية فى هذا الصدد غير واضحة تماما) ٠ وعلى الرغم من أن دى فوريست حقق بعض النجاح الجماهيرى من خلال الالف فيلم الناطق القصير التى صنعها فى نيويورك بين عامى ١٩٢٣ و ١٩٢٧ ، الا انه لم يستطع ان ينجح فى محاولاته اثارة اهتمام منتجى هوليوود فى اختراعه « الفوتو فيلم » ، لأنهم لم يكونوا يريدون آنذاك أن ينفقوا المال اللازم للتحويل الكامل فى نظم الانتاج والعرض نحو السينما الناطقة ، فقد قدم عرضا فى بدايات عام ١٩٢٣ الى أساطين الصناعة الكبار مثل كارل لايملى فى شركة يونيفرسال ، وأدولف زوكور فى شركة باراماونت ، ولكنه قوبل بالتجاهل ، فقد كان المسئولون التنفيذيون فى الشركات يميلون لاعتبار الأفلام الناطقة بدعة مكلفة ليس لها مستقبل ، الا أنها قد تدمر من يقوم باستثمار أمواله فيها ٠ وهكذا فان أيا من المسئولين فى هوليوود لم يظهر أقل اهتمام باختراع « الفوتو فيلم » ، الا أن النجـاح المفاجىء لطريقـة « الفيتافون » المنافسة بتسجيل الصوت فوق القرص قد دفعهم الى اعادة النظر فى امكانات التحول الى الصوت فى عام ١٩٢٦ ٠

الفيتـــافون

كان الفيتافون نظاما معقدا يعتمد على تسجيل الصوت فوق القرص ، قامت بتطويره معامل بيل للتليفونات ، التى كانت مؤسسة تابعة لشركة التليفون والتليغراف الأمريكية ، لكن اختراع الفيتافون فى بدايته لم يلق ترحيبا من هوليوود بسبب كراهية أصحاب الصناعة السينمائية آنذاك للانتقال الى عصر السينما الناطقة ، فعندما حاول المسئولون فى معامل بيل تسويق هذا النظام الى الاستوديوهات الكبرى فى عام ١٩٢٥ ، قوبلوا بالرفض المهذب ، فيما عدا شركة افلام « اخـوان وارنر » الصغيرة التى قبلت المغامرة بالتحول للسينما الناطقة ، والتى كانت تعانى من بعض المصاعب الماليـة آنذاك ، فعلى الرغم من الشائعـات التى كانت تقول انها على حافة الافلاس ، فانها فى الحقيقة كانت تريد ان تخوض مخاطرة التوسع لتستطيع مواجهة المنافسين الكبار ، مما ادى الى بعض المشكلات فى السيولة المالية لديها ، لذلك فقد فكر المسئولون التنفيذيون بالشركة فى أن التحول للصوت يمكن أن يصبح فى أيديهم مناورة هجومية وليست دفاعية من اجل تحقيق اهدافهم . وهكذا قامت شركة « اخوان وارنر » فى ابريل عام ١٩٢٦ ، بدعم مالى من مجموعة جولدمان ساكس المصرفية فى وول ستريت، بتأسيس مؤســسة « فيتافون » والتى بدأت باستعارة حق تأجير نظام الفيتافون ، كما قامت أيضا مقابل ٨٠٠ الف دولار بشراء حق تأجير هذا النظام من الباطن الى شركات السينما الاخرى ، ولم تكن هذه الشركات تهتم آنذاك بصنع « الأفلام الناطقة » ، بل ان شركة « أفلام وارنر » نفسها لم تكن تفكر فى ذلك ، وانما كان ما تفكر فيه هو ان الفيتافون يمكن ان يتيح مصاحبة موسيقية متزامنة لكل أفلامها ، مما يشجع دور العرض الصغرى التى لا تستطيع توفير فرقة أوركسترالية على عرض هذه الأفلام ، وقد قامت شركة « وارنر » آنذاك بتوزيع بيان رسمى على أصحاب دور العرض الصغيرة يؤكد لهم ان « اختراع الفيتافون سوف يتيح لكل عروض الصور المتحركة أن تكون مصحوبة بموسيقى أوركسترالية بصرف النظر عن حجم دار العرض » . ولأن شركة « وارنر » وضعت كل امكاناتها مع نظام الفيتافون ، فقد قررت أن تنظم له حملة دعائية واسعة تبلغ تكاليفها الاجمالية ما يزيد على الثلاثة ملايين دولار ، وهكذا تم العرض الأول لفيلم « دون جوان » (١٩٢٦) من اخراج آلان كروسلاند فى ٦ اغسطس ١٩٢٦ فى قاعة « مسرح وارنر » المكيف ، فى الشارع الثانى والخمسين فى حى برودواى من مدينة نيويورك . وكان هذا الفيلم هو أحدث أفلام جون باريمور التاريخية شديدة الابهار ، والتى تم فيها استخدام نظام الفيتافون لموسيقى أوركسترالية يعزفها أوركسترا نيويورك الفيلهارمونى .

وقد سبق عرض هذا الفيلم الروائي الطويل برنامج امتد ساعة كاملة وتكلف مليون دولار من الأفلام القصيرة الناطقة ، التي رأى فيها الجمهور نجوم أوبرا متروبوليتان وأعضاء أوركسترا نيويورك الفيلهارموني . وكان يسبق كل ذلك خطبة سينمائية قصيرة يلقيها ويل هيز - رئيس المؤسسة الرقابية آنذاك - يعلن فيها « بداية عصر جديد في الموسيقى والصور المتحركة » . (كان تحول دور العرض الى نظام تكييف الهواء باهظ التكاليف ، اذ كان يبلغ حوالي ٤٠ ألف دولار لكل دار عرض ، الا ان دور العرض المكيفة قد أصبحت من احدى السمات الأساسية لمعظم

دور العرض الأمريكية الكبرى خلال العشرينيات ، وفيما عدا فترة توقف قصيرة خلال الحرب العالمية الثانية ، فان التحول الى نظام تكييف الهواء ظل مستمرا ، حتى ان ثلاثة ارباع دور العرض الأمريكية كانت مكيفة بحلول عام ١٩٥٠ ، **لأن تكييف الهواء كان يمثل عنصر جذب للجماهير خلال شهور الصيف ، وهو ما ادى في النهاية الى أن تكون هذه الشهور هي الموسم الرئيسي لصناعة السينما الأمريكية) .**

لقد كان نظام الفيتافون بحق يمثل طريقة جديدة تماما في اتاحة المصاحبة الموسيقية المتزامنة للأفلام « الصامتة » ، ولقد نجح في هذا نجاحا كبيرا ، فقد استمر برنامج شركة « وارنر » في مدينة نيويورك ثمانية أسابيع ، شاهده خلالها أكثر من نصف مليون شخص دفعوا ما يقرب من ٨٠٠ ألف دولار . كما أن عروضا مماثلة استطاعت أن تحقق أرقاما قياسية أدت الى تراجع مبيعات الأقراص الموسيقية المسجلة في شيكاجو ولوس أنجليس وبوسطن وديترويت وسانت لويس ، وفي العديد من المدن الأوربية . كما أجمع النقاد على الترحيب بنظام الفيتافون ، ووصفوه بعبارات مثل « خارق في براعته » و « مستحيل تصوره » و « أعجوبة العالم الثامنة » . كما كتب عالم الفيزياء من جامعة كولومبيا مايكل بوبين عن خطبة هيز المصورة انها « **تمثل أقصى ما يستطيعه العلم في أن يبعث الروح في الجماد** » . ومع ذلك ، فان مستقبل الفيتافون ظل غامضا حتى نهاية عام ١٩٢٦ ، فلم يكن احد يستطيع أن يقرر آنذاك اذا ما كان الاستقبال الجماهيري الدافيء والترحيب النقدي كانا أمرا عابرا من الاعجاب بسحر هذا الاختراع الجديد ، أم أنه كان يعبر عن اهتمام حقيقي بالأفلام الناطقة ، ولكن كما كتب المؤرخ **هادي جيدولد** فان « شركة وارنر » كانت مضطرة لقبول المغامرة في ألا يكون نظام الفيتافون مجرد بدعة سريعة الزوال ، بينما كانت كل الشركات الاخرى مضطرة بدورها لقبول مخاطرة أن يكون هذا الاختراع بالفعل مجرد بدعة .

فقد كانت كل الشركات الأخرى ـ فيما عدا شركة « وارنر » ـ لديها الأسباب القوية للأمل بأن الحماس والترحيب باختراع الفيتافون سوف يكون عابرا ، لأن الحقيقة أن التحول الكامل للصوت سوف يتطلب مبلغا هائلا من المال ، وربما يؤدى فى النهاية بالصناعة السينمائية الى الانهيار المالى ، فالانتقال الى الصوت سوف يستلزم بناء استوديوهات جديدة مزودة بأجهزة تسجيل صوتى عالية التكاليف • (وطبقا لما يذكره الكسندر ووكر فى كتابه عن هذه الفترة ، فان **حلول الصوت كان يعنى بالنسبة لمعظم الاستوديوهات ، ليس مجرد اعادة التجهيز وانما الاحلال الكامل** ، فما أغرى الرواد الأوائل للصناعة للانتقال الى شمس كاليفورنيا وضوئها الغامر ، كان امكانية بنـــاء الاستوديوهات باستخدام الزجاج وحوائط الخشب الرقيق ، بينما تتطلب الاستوديوهات الصوتية الحوائط السميكة من الطوب والمسلح • كما ان الخشب المستخدم لابد أن يمر بمراحل عديدة من التجهيز حتى لا يؤثر فى التسجيلات الصوتية ، بالاضافة الى ضرورة استخدام العزل المطاطى لكل الأبواب • بل ان مواقع التصوير فى الاستوديوهات فى تلك الأيام كان من الضرورى ان تحاط بخندق يبلغ عرضه من جميع الأركان عشرين قدما للتخلص من صدى الصوت) • **كما كان الأمر يتطلب ايضا أن آلافا من دور العرض فى جميع انحاء البلاد ـ والتى كانت مملوكة حينئذ لشركات الانتاج نفســـها ـ يجب أن يتم تجهيزها بمعدات الصوت ، بل ربما تطلب الامر ايضا تجهيزها بعدة نظم صوتية فى وقت واحد ، حيث ان الصناعة لم تكن استقرت عندئذ على نظام بعينه** • (كان التجهيز باختراع الفيتافون يتكلف عام ١٩٢٧ حوالى ٢٥ الف دولار لكل دار عرض) • **كما كان التحول للصوت يعنى ايضا ان كل شركة سوف تجد لديها فجاة ركاما هائلا من الأفلام الصامتة التى لا نفع فيها** ، والتى تمثل ملايين الدولارات من رأس المال المستثمر • كما أن الصناعة سوف تفقد جزءا هائلا من السوق الخارجية لأن الأفلام الصامتة كانت تعرض فيها بسهولة بعد ترجمة العناوين الفرعية الى اللغة المحلية ، وهو الأمر الذى كان صعبا فى حالة اضافة الحوار المنطوق الى شريط الصوت • علاوة على ذلك ، فان « **نظام النجوم** » **الذى تاسست عليه السينما الأمريكية وساعدها على أن تبيع بضائعها فى جميع أنحاء العالم ، سوف يقع فى حالة فوضى كاملة عندما يبدأ الممثلون والممثلات فى التحدث بجمل الحوار ، وهم الذين تدربوا فقط على فن التمثيل الصـــامت** ، وهو ما عبرت عنه مجلة فاراياتى آنذاك عندما طرحت السؤال : « ماذا يمكن أن يحدث لدور العرض الفخمة المزودة بفرق أوركسترالية عالية التكاليف ، لو كان فى استطاعة كل انسان يملك راسمال تافها أن يبنى دار عرض صغيرة تقدم لروادها موسيقى رائعة الجمال من خلال الشاشة ؟ » •

باختصار ، فان التحول للصوت كان يشكل تهديدا لكل النظام الاقتصادى لصناعة السينما الأمريكية (والغربية أيضا بالتالى) ، لذلك فقد كان لدى صناعة السينما أسبابها القوية لمقاومة هذا التحول ، من ناحية أخرى فان النجاح الجماهيرى لنظام الفيتافون ، والذى بات مؤكدا فى بدايات عام ١٩٢٧ ، لم يكن من السهل تجاهله ، وهو ما أدى فى فبراير من ذلك العام الى اجتماع المسئولين التنفيذيين فى الشركات الثلاث الكبرى والشركات الخمس الصغرى (والتى سوف نتناولها بالتفصيل فى جزء لاحق) على الاتفاق على تبنى نظام صوتى موحد ، اذا ما اضطروا للتحول فى النهاية الى السينما الناطقة ، وكان هذا هو الاتفاق الذى ادى اخيرا الى ظهور عدة منافسين لنظام الفيتافون ، وهو التنافس الذى انتهى بانتصار نظام الصوت على الشريط وليس نظام الصوت على القرص ٠

ومع ذلك ، وحتى ذلك الوقت ، ظل نظام الفيتافون هو افضل الأنظمة المتاحة فى السوق ، كما أن نجاح برنامج « دون جوان » شجع شركة « وارنر » على الاعلان أن كل أفلامها الصامتة التى سوف تنتجها فى عام ١٩٢٧ سوف تكون مزودة بمصاحبة موسيقية لتكون تلك الدار مزودة بنظام صوتى ٠ وبالفعل فان مؤسسة فيتافون كانت قد استكملت تجهيز ١٥٠ دار عرض بحلول شهر أبريل عام ١٩٢٧ ، أى بمعدل تجهيز اثنتى عشرة دار عرض كل أسبوع ، كما استكملت شركة وارنر فى نفس الشهر بناء اول ستوديو صوتى فى العالم ، الذى بدأ خلال الشهر التالى انتاج وتصوير **الفيلم الذى سوف يؤكد انتصار الفيلم الناطق ويحدد مستقبل الصناعة السينمائية كلها وهو فيلم « مغنى الجاز » (١٩٢٧) من اخراج الان كروسلاند** ، وعلى الرغم من أن شركة « وارنر » كانت قد قامت بالفعل بتسجيل الصوت المتزامن لأفلامها ، كما أنها قدمت العديد من الأفلام القصيرة الناطقة منذ أغسطس ١٩٢٦ ، فان « مغنى الجاز » كان البداية الحقيقية لانتاجها المستمر والمنظم للأفلام الروائية المزودة بنظام الفيتافون ، والتى يتم توزيعها وعرضها فى دور العرض المزودة بهذا النظام ٠ لقد كان مخططا لهذا الفيلم أن يكون « الانتصار الساحق لشركة اخوان وارنر » ، كما ذكرت اعلانات الدعاية آنذاك ، لذلك قامت الشركة بالاستعانة بنجم مسرح الفودفيل المشهور **آل جولسون** (١٨٨٦ ــ ١٩٥٠) ليكون بطل هذا الفيلم مقابل ٢٠ الف دولار ٠

كان فيلم « مغنى الجاز » مقتبسا عن احدى مسرحيات برودواى الناجحة ، التى كان يقوم ببطولتها جورج جيسل (١٨٩٧ ــ ١٩٨١) ، وهى المسرحية التى تتناول قصة عاطفية رقيقة لابن مغنى التراتيل اليهودى الذى يجد نفسه فى حالة صراع بين ديانته وعائلته ومستقبله الفنى كمغن

فى الصالات الموسيقية (تمت اعادة اخراج قصة هذا الفيلم مرتين ، الأولى فى عام ١٩٥٢ من اخراج مايكل كيرتس ، والثانية فى عام ١٩٨٠ من اخراج ريتشـــارد فليشر . كما تم اقتباسهـا فى عدد من المسلسلات التليفزيونية) . لقد كان مخططا لهذا الفيلم أن يكون مثل افلام الفيتافون السابقة ، اى أن يكون فيلما صـــامتا مزودا بموسيقى متزامنة وبعض الأناشيد الدينية اليهودية ، وسبع أغنيات شهيرة من أداء جولسون ، اى ان **الفيلم كان من المفترض ان « يغنى » أكثر من أن « ينطق »** ، لذلك فان كل الحوار المطلوب يتم عرضه من خلال العناوين الفرعية . ولكن الذى حدث **خلال تصوير اثنين من المشاهد الموسيقية هو ان قام جولسون بارتجال بعض جمل الحوار التى قرر مسئولو شركة « وادنر » فى نوع من النزق الابقاء عليها ، لكى تعرض فى الفيلم** ، ففى احد المشاهد الأولى يتحدث جولسون الى جمهوره خلال آدائه لاحدى النمر فى النادى الليلى ، لينطق بالجملة الشهيرة : « **استنوا دقيقة واحدة .... استنوا دقيقة واحدة انتم لسه ماسمعتوش حاجة !** » ، وفى مشهد آخر لاحق كان **يجلس امام البيانو فى غرفة امه يتبادل حديثا دافئا معها** استغرق بضع دقائق ، بينما كان يغنى اغنية « السماوات الزرق » . **لقد كانت تلك هى جمل الحوار المنطوقة الوحيدة فى الفيلم ، ومع ذلك فان تأثيرها على الجمهور كان هائلا** ، لقد سمع الجمهور من قبل كلاما منطوقا متزامنا مع الصورة ، ولكنه كان فى كل الحالات كلاما من النوع الذى يمكنك ان تتوقعه سلفا ، وبدون أية مفاجآت ، على نحو ما كانت عليه خطبة هيز القصيرة التى سبقت عرض فيلم « دون جوان » ، لكن الأمر بدا مختلفا مع « مغنى الجاز » ، **فقد ذهب الجمهور لكى يرى جولسون وهو يرقص ويسمعه وهو يغنى ، ولكنـه فوجىء به يتحدث على نحو تلقائى ، ويتحاور مع شخصيات الفيلم الأخرى كما يفعل كل الناس فى الواقـع العـادى** . ان الأمر يبدو كما لو أنك لا « تسمع » جولسون وهو يتحدث ، وانما « تسترق السمع لما يقوله وينطق به » ، وهو ما احدث صدى هائلا لدى الجمهور الذى كان قد اصابه الملل من السينما الصامتة ، كما أنه أصبح لا مباليا ايضا بافلام الفيتافون القصيرة ذات الأداء المتوقع . **وهكذا فاذا كنـا نقول ان الافلام « الناطقـــة » قد ولدت مع « مغنى الجاز » ، فان ذلك ليس بسبب كونه اول فيلم روائى طويل يستخدم الحوار المتزامن ، ولكنه كان أول هذه الأفلام الذى يقوم بتوظيف هذا الحوار على نحو واقعى وبطريقة تبدو عفوية مرتجلة** .

لقد أدى اجتماع جولسون واختراع الفيتافون والحوار المتزامن الى أن يحقق « مغنى الجاز » نجاحا عالميا ، ليربح فى الحساب الختامى ما يزيد

على ثلاثة ملايين دولار ، وبنهاية عام ١٩٢٧ ، كان الفيلم معروضا أمام حشد هائل من الجماهير فى كل مدن العالم ، وبدات شركة « وارنر » بالفعل فى استرداد استثماراتها الكبيرة التى أنفقتها عندما تبنت نظام الفيتافون ، لكن الاكثر اهمية هو ان **نجاح الفيلم قد اقنع شركات هوليوود الكبرى بان الصوت قد جاء ليبقى فى شكل الافلام الناطقة** ، وطبقا للاتفاق الذى كانت الشركات الخمس الصغرى قد توصلت اليه ، فقد بدات هذه الشركات فى محاولاتها للحصول على نظام صوتى خاص بها .

افلام الموفيتون فى شركة فوكس

كانت شركة فوكس فى تلك الأيام شركة صـــغيرة مثل « اخوان وارنر » ، وكانت مثلها أيضا فى رغبتها فى التحول السريع الى الصوت ، ففى عام ١٩٢٧ قام وليم فوكس رئيس الشركة بالحصول بشكل سرى على حق استخدام نظام « الترااى ارجون » ، بتسـجيل الصـــوت على الشريط ، متضمنا أيضا حق استخدام نظام « الحدافة » ، وذلك مقابل ٥٠ الف دولار . كما كان قد اشترى فى العام السابق حق استخدام نظام امريكى لتسجيل الصوت على الشريط من اختراع تيودوركيس وايرل سبونابول ، وهو النظام الذى يشبه كثيرا نظام « فونو فيلم » الذى اخترعه دى فوريست ، أو أنه كان فى الحقيقة يقوم على أســـاس هذا الاختراع ، نتيجة تعاون كل من دى فوريست وكيس فيما بين عامى ١٩٢٢ و ١٩٢٥ ، ولأن وليم فوكس لم يكن يعلم أو يهتم بأمر التعــاون بين فوريست وكيس ، فقد قام بتأسيس شركة « فوكس ــ كيس » فى يوليو ١٩٢٦ من اجل صنع افلام قصيرة ناطقة من خلال هذا النظام ، لعرضها فى دور العرض الخاصة به تحت اسم « فوكس موفيتون » . (لقد أدى تجاهل فوكس لوجود دى فوريست الى قيام الأخير برفع دعوى قضائية ضد الشركة كسبها بعد عقد كامل ، وهو ما ادى الى انهيــار الشركات الكبرى آنذاك ، وكما سبق القول فانه كان قد باع حق استخدام صمام « الأوديون » الخاص به الى شركة التليفون والتليغراف الامريكية ليستخدم فى المكالمات التليفونية بعيدة المدى ، وكذلك فى النظم الاذاعية ، وذلك ما بين عامى ١٩١٣ و ١٩١٤) .

كانت « **افلام الموفيتون** » مجالا لتجارب شركة فوكس طـوال عام كامل ، قبل ان تقدم عرضها الأول فى ٢١ يناير ١٩٢٧ بمدينة نيويورك (أى بعد حوالى ستة أشهر من العرض الأول للفيتافون) ، وذلك ببرنامج من الافلام القصيرة الناطقة مثل « اغنية من كباريه أسبانى » ، وفيلم دوائى قصير بعنوان « كم يساوى ثمن المجد ! » (١٩٢٦) من اخراج راؤول وولش ، بالاضافة الى عدة جرائد سينمائية مثل « مارش طلبة الكلية

العسكرية في وست بوينت « (٣٠ ابريل) او « **اقلاع منطاد ليندبرج في باريس** » (**٣٠ مايو**) ، كما قامت شركة فوكس ايضا بعرض برنامج مسموع في ٢٥ مايو ١٩٢٧ من ثلاثة افلام قصيرة ، تتضمن **نمرة حوارية قصيرة يؤديها الممثل الكوميدي شيكسبيل تحت عنوان « جاين علشان يسكوني » ، ثم الفيلم الروائي الطويل « السماء السابعة » (١٩٢٧) من اخراج فرانك بورزاج** ، والذي يصحب عرضه موسيقى اوركسترالية متزامنة من تاليف ارنو رابي .

لكن العرض الذي نال شهرة عالمية واقنع فوكس باهمية الافلام « الناطقة » ، كان هو خامس عروضها من برامج الفيتافون (في ١٤ يونيو ١٩٢٧) قبل حوالي أربعة شهور من عرض « مغني الجاز » . كان عرض شركة فوكس يتضمن كالعادة فيلما روائيا طويلا صامتا مع عدة أفلام ناطقة قصيرة بطريقة الموفيتون ، من بينها **استقبال ليندبرج في البيت الابيض ولقـــاؤه مع الرئيس كوليدج ، وخطبـــة للزعيم الديكتـــاتوري الإيطالي موسوليني . كانت هذه الافلام القصيرة التي يظهر فيها اشخاص مشهورون وهم يتحدثون بشكل واضح على الشـــاشة سببا في اعجاب ودهشـــة الجمهور** ، وهو ما اقنع شركة فوكس ومنتج جرائدها السينمائية كورت لاند سبيت ، بتأسيس « **سلسلة اخبار موفيتون فوكس** » في خريف ذلك العام بناء على استجابة الجماهير . وكانت تلك هي **أولى الجرائد السينمائية الناطقة المنتظمة** ، كما ان نجاحها كان هائلا ، وخلال عام واحد كانت شركة فوكس قد أرسلت أطقم التصـــوير في أنحاء العالم لاجراء مقابلات سينمائية مع أشخاص مشهورين ، مثل جورج برنارد شو ، والبابا ، لكي تصدر ثلاث أو أربع جرائد سينمائية كل أسبوع .

لقد كان وليم فوكس اذن متأكدا من أن عصر الصوت قادم لا محالة ، لذلك قام بالتفاوض لاجراء عقد متبادل بين شركتي « فوكس ـ كيس » و « فيتافون » ، تقوم بمقتضاه كل شركة باستخدام النظم الصـــوتية والاستوديوهات والفنيين ودور العرض المتاحة لدى الشركة الاخرى . لقد كان ذلك يشبه الغطاء الذي يضمن لكل من شركتي فوكس ووارنر المستقبل في حالة انتصار نظامي صوتي على الآخر ، بالاضافة الى ان اتحادهما واجتماع مصادرهما يحقق لهما الاستمرار في وجه أي نظام صوتي منافس قد يصل اليه المنافسون ، ولكن عندما استقرت صناعة السينما على التحول للصوت ، كان على المنافسين ان يذهبوا الى الجانب الذي كان يقف فيه فوكس ووارنر ، لذلك فان عام ١٩٢٧ كان عاما سيئا لكل شركات هوليوود فيما عدا وارنر ، كما كان عام ١٩٢٨ يبدو أكثر

سوءا • فقد كان عدد رواد السينما في تناقص مستمر منذ عام ١٩٢٦ ، عندما أصيب الجمهور بالملل من التوليفات الجاهزة والمستهلكة لأفلام هوليوود ونجومها المشهورين ، علاوة على أن السيارة والراديو قد أصبحا سلعتين متوافرتين أمام كل عائلة أمريكية منذ بداية العشرينيات ، وهو ما أدى الى نوع من التنافس مع السينما الصامتة على نحو يشبه ما أحدثه التليفزيون من منافسة للسينما الناطقة في أواخر الاربعينيات والخمسينيات ، ولذلك فانه **بحلول عام ١٩٢٧ كانت الافلام الناطقة وحدها هي القادرة على اجتذاب الجماهير ، وطبقا لما يقوله المؤرخ السينمائي ريتشارد جريفيث ، فان أسوأ الافلام الناطقة آنذاك كان يتفوق على أفضل الافلام الصامتة في أى قطاع جماهيري في أنحاء الولايات المتحدة •**

عملية التحول الكامل الى الصوت

كان جمهور السينما الأمريكي اذن قد اختار بوضوح اضافة الصوت الى السينما بحلول عام ١٩٢٨ ، وكان على الشركات الكبرى أن تذعن لهذا الاختيار أو تنتهي الى الدمار ، لذلك فقد كان على الشركات ، التي أبرمت الاتفاقيات السابقة لاختيار نظام صوتي موحد لها ، أن تدرس امكانية تزويد استوديوهاتها بواحد من الأنظمة الصوتية المتاحة والمتنافسة • فقد كانت شركة « ويسترن اليكتريك » ـ التي كانت ما تزال تقوم بتسويق الفيتافون ـ قد طورت نظاما أكثر تعقيدا لتسجيل الصوت فوق الشريط ، وكانت على وشك توزيعه من خلال احدى شركاتها الفرعية ، كما كانت فوكس مستعدة لتسويق الموفيتون (على الرغم من أن وليم فوكس لم يكن لديه التمويل المالي الكافي لذلك) • كما كانت شركة « آر • سى • ايه » (مؤسسة الاذاعة الأمريكية) تتيح نظاما دقيقا أنتجته شركة « جنرال اليكتريك » ، ويدعى « الفوتوفون » • وبعد صراعات بين الشركات المنتجة للنظم الصوتية استقر الرأى على أن تقوم شركة « اى • آر • بى • آى » (مؤسسة منتجات الأبحاث الكهربائية التابعة لشركة «وسترن اليكتريك») بتزويد شركات باراماونت ولبو وفرست ناشيونال و « الفنانون المتحدون » بنظمها الصوتية ، وذلك في الاتفاق الموقع في ١١ مايو ١٨٢٨ ، وسرعان ما تبعتها شركات سينمائية أخرى مثل يونيفرسال ، كولومبيا ، تيفاني ـ شتال ، وشركة أفلام هال روش الكوميدية ، وشركة أفلام كريستي الكوميدية ، لذلك فان شركة « آر • سى • ايه » حاولت بدورها أن تثبت وجودها من خلال اعادة تنظيم الشركة بشكل رأسي متكامل ، بهدف الاستغلال التجاري لنظام الفيتافون ، فاندمجت مع شركة للانتاج والتوزيع والعرض ، ومن بينها شركة باتيه ، وكانت تلك هي بداية تأسيس الشركة

الكبرى المعروفة « آر · كيه · أو » · وباختصار ، فان كل استوديوهات هوليوود ـ طوعا او كرها ـ كان عليها أن تجهز نفسها بشكل ما للتحول الى عصر الصوت مع حلول صيف عام ١٩٢٨ ·

ومع ذلك ، فقد استمرت شركة « اخوان وارنر » فى موقع الريادة ، فعلى حين كانت قد أنتجت فى العام السابق فيلمها « نصف الناطق » : « مغنى الجاز » استمرت فى انتاج اول أفلامها « الناطق مائة فى المائة » والذى يحمل عنوان « أضواء نيويورك » (١٩٢٨) من اخراج برايان فوى ، والذى يدور حول الحدوتة ذات الحبكة المرتبكة التى تحكى عن اثنين من الحلاقين الوافدين من مدينة صغيرة الى نيويورك بحثا عن مستقبل افضل ، لكنهما يتورطان على نحو خطر مع عصابة للتهريب · كان فيلم « أضواء نيويورك » يستغرق عرضه سبعا وخمسين دقيقة فقط ، كما تم اخراجه على نحو سمج ، ولكن المهم ان اثنين وعشرين مشهدا من بين مشاهده الاربعة والعشرين كانت تحتوى على حوار مسجل ، مما جعله اول فيلم فى تاريخ السينما يعتمد كلية على الكلمة المنطوقة لكى يروى حدوتة ، ولقد أوضح نجاح هذا الفيلم الهائل لهوليوود أن الأفلام التى تتضمن حوارا منطوقا فى كل أجزائها لم تكن متاحة فقط لأن تقنيات الصوت قد تقدمت ، ولكن أيضا من المحتم استغلالها لأنها تجذب كتلة هائلة من الجماهير · وفى الحقيقة أن الأفلام الناطقة (والتى كانت الصحافة السينمائية آنذاك تطلق عليها « المسرحيات المصورة المسموعة ») كانت تجتذب عددا هائلا من الجماهير عند نهاية عام ١٩٢٨ ، لذلك فقد بدا واضحا للجميع ان السينما الصامتة قد ماتت · لقد كانت تلك ضربة غير متوقعة لصناعة السينما ، لأن الكثيرين فى هوليوود اعتقدوا ان الافلام الناطقة والصامتة يمكن ان يتعايشا جنبا الى جنب ، او ان ذلك يمكن ان يحدث على الاقل لفترة ما ، ولكن هوليوود ادركت فجاة ان الجمهور لن يدفع ثمن التذكرة ابدا لكى يرى افلاما صامتة ·

كانت النتيجة هى التحول الكامل نحو الصوت عند نهاية عام ١٩٢٩ ، وهو التحول الذى احدث تغييرا جذريا على بناء صناعة السينما وممارسة فن السينما ، سواء فى هوليوود أم فى بقية انحاء العالم ، ففى هذا العام كانت ثلاثة ارباع الأفلام التى أنتجتها هوليوود تعرض مصحوبة بنوع ما من الصوت المسجل ، كما ان « الكتاب السنوى للأفلام » لعام ١٩٢٩ يوضح قائمة تتضمن ٣٣٥ فيلما روائيا طويلا ذات حوار كامل ، وخمسة وتسعين فيلما روائيا تحتوى على مزيج من الحوار والعناوين الفرعية المكتوبة ، و ٧٥ فيلما روائيا ذات موسيقى تصويرية ومؤثرات صوتية · وفى الحقيقة أن الأفلام من هذين النوعين السابقين كانت فى الأصل

افلاما صامتة تم اضافة نوع ما من الصوت اليها على نحو متعجل لتتوائم مع احتياجات الجماهير ، وكانت تلك هى الطريقة المعتادة لانقاذ العديد من الأفلام الصامتة عالية التكاليف التى تم انتاجها فى عام التحول الى الصوت . كما قامت هوليوود أيضا بتوزيع ١٧٥ فيلما روائيا صامتا فى عام ١٩٢٩ ، بغرض العرض فى دور العرض بالمدن الصغيرة التى لم تكن مجهزة بعد بمعدات للصوت (وهو التجهيز الذى كان يتكلف آنذاك بين ٨٥٠ الف دولار و ٢٠ الف دولار طبقا لسعة دار العرض ، ولاستخدام نظام صوتى بعينه) ، ولكن عندما أوشك هذا العام على الانتهاء كانت جميع دور العرض الأمريكية تقريبا ـ بصرف النظر عن حجمها ـ مزودة بتجهيزات صوتية ، فلقد زاد عدد دور العرض المزودة بهذه التجهيزات حوالى خمسين ضعفا ما بين عامى ١٩٢٧ و ١٩٢٩ . وكما يكتب المؤلف الكسندر ووكر عن هذه الفترة : « ان تاريخ اية صناعة لم يشـــهد هذا التحول شديد السرعة فى اعادة التنظيم والتجهيز ، حتى انهـا بدت أسرع من حـالة الطوارىء الحربية » . ومع ذلك فان التحول تم على نحو منظم ومخطط ، حيث قامت « أكاديمية الفنون والعلوم السينمائيـة » بدورها فى اتاحـة تبادل المعلومات ، لتكون مصدرا رئيسيا للتخطيط فى الصناعة السينمائية ، فقد قامت هذه الاكاديمية ـ التى تأسست فى مايو ١٩٢٨ ـ بعقد حلقات دراسية مكثفة لكل التخصصات فى الشركات ، كما تم انشاء لجان خاصة لمساعدة الاستوديوهات فى حل المشكلات التقنية ، والتعامل مع اى خلافات او نزاعات بين الاستوديوهات السينمائية وشركات النظم الصـوتية . لقد بلغت تكاليف هذا التحول رقما مذهلا ، مما اضطر الاستوديوهات لاقتراض مبالغ هائلة من المال من مصارف « وول ستريت » ، فلقد قدر وينفيلد شيهان ـ المدير العام لشركة فوكس ـ أن هوليوود قد قامت بحلول يوليو ١٩٢٩ باستثمار ما يزيد على ٥٠ مليون دولار فى عمليـات التغيير ، الا أن الرقم النهائى سوف يزيد عن ذلك بمقدار ٣٠٠ مليون دولار ، وهو رقم يبلغ اربعة اضعاف تقديرات التسويق للصناعة السينمائية كلها فى خلال العام المالى ١٩٢٨ ، ولقد اقترضت الاستوديوهات الجزء الاكبر من تلك الأموال من مؤسستين ماليتين من أكبر المؤسسات فى تلك الفترة ، وهـا مجموعة مورجان ، ومجموعة روكفلر ـ اللتان كانتا تسيطران ايضا على شركتى « ويســترن اليكتريك » و « آر . سى . ايه » . وبذلك تدعم التحالف بين هوليوود و « وول ســتريت » الذى بدأ فى أوائــل العشرينيات ، وما يزال اكثر وضوحا حتى اليوم ، وكما يلاحظ المؤرخ آرثر نايت فان ممثلى هذه المؤسسات المالية جلسوا سريعا على قمة مجالس ادارة شركات الصناعة السينمائية ، ليحددوا لها السياسات ، وليمنحوا

مهندسي الصوتيات سلطة كبيرة . وهم المهندسون الذين أتوا لتوهم من عالم صناعة التليفون أو البث الاذاعي ، ولم يكونوا يعرفون شيئا عن السينما .

ومع ذلك ، فان حجم الاقتراض الهائل ما بين عامي ١٩٢٨ و ١٩٢٩ قد ادى أيضا الى أرباح هائلة خلال هذا العام ، فقد ارتفع عدد رواد السينما كل أسبوع من سبعين مليونا في عام ١٩٢٧ الى تسعين مليونا في الأسبوع . مع زيادة قيمة التذكرة أيضا بنسبة ٥٠٪ ، وعلى سبيل المثال فان شركة وارنر قد عانت من عجز مالي في عام ١٩٢٧ يقدر بمليون دولار ، بسبب الاستثمارات الكبيرة في تجهيزات استوديوهاتها بنظام الفيتافون ، لكنها حققت مليوني دولار من الأرباح خلال عام ١٩٢٨ ، وما يزيد على ١٧ مليون دولار في عام ١٩٢٩ ، عندما كانت الشركة تدير أيضا حوالي ٥٠٠ دار عرض ، بعضها من شركة « فرست ناشيونال » التي كانت منذ عامين فقط احدى الشركات الثلاث الكبرى ، ولم تكن وارنر قادرة على منافستها ، وهكذا أصبحت شركة وارنر لمدة عقد كامل واحدة من أقوى الشركات في هوليوود . على نحو مماثل استطاعت شركة فوكس تحقيق أرباح هائلة في عام ١٩٢٩ ، مما جعلها قادرة على أن تبني استوديو جديدا بكل تجهيزات الصوت تكلف عشرة ملايين دولار . كما استطاع وليم فوكس نفسه أن يدفع خمسين مليون دولار ليصبح شريكا في شركة « ليو » ويملك حق الادارة (وهي الشركة التي كانت تملك « م . ج . م . ») ، كما دفع أيضا عشرين مليون دولار أخرى لكي يصبح شريكا بنسبة ٤٥٪ في شركة جومون البريطانية التي كانت من أكبر الشركات الانجليزية القائمة بالانتاج والتوزيع والعرض (لقد أراد فوكس بذلك أن يضع يده على صناعة السينما في أمريكا والعالم الغربي ، وبالفعل فان « مؤسسة فوكس — ليو » أصبحت في خلال عدة شهور أكبر الشركات السينمائية في العالم ، لكن كل ذلك الطموح انهار خلال عام من بدايته ، عندما قامت وزارة العدل الأمريكية باصدار أوامر الى فوكس بالابتعاد عن شركة ليو وذلك لأن الرئيس المنتخب الجديد هوفر كان صديقا حميما للويس . ب . ماير الذي خسر الكثير من المال بسبب اتفاقية فوكس وليو . وفي نفس الوقت انهارت سوق الأوراق المالية ، وتوقفت صفقة جومون البريطانية ، واضطر فوكس الى أن يبيع حصته من الأسهم لدى ليو بخسارة تقدر بحوالي ٣٠ مليون دولار . وفي عام ١٩٣١ ، تم طـرد فوكس من شركتـه بسبب تحالف المسئولين التنفيذيين وأصحاب الأسهم ضده ، مما أدى في النهاية لاعلان افلاسه في عام ١٩٣٦ . وبسبب محاولته رشوة أحد القضاة ، حكم عليه بالسجن لمدة عام في عام ١٩٤٣ ، ليقضي نصف

العقوبة ويتقاعد بعدها مكتفيا بأرباحه من حق توزيع بعض الأفلام الناطقة التي سبق له أن انتجها) .

كما أن شركة بارامونت استطاعت أيضا في عام ١٩١٩ ان تنتقي لنفسها شبكة اعلامية لتوزيع الأفلام ودور العرض ، وتملك نصف شركة « كولومبيا للنظام الاذاعي » (سي . بي . اس) ، وتقدم أيضا على محاولة الاندماج مع شركة وارنر . ولو كانت الأمور قد سارت في طريقها المعتاد ، فان صناعة السينما كانت قد انتهت الى ان يتقاسمها كل من شركتي « بارامونت - فيتافون » و « فوكس - ليو » داخل السوق الناطقة بالانجليزية ، ولكن وزارة العدل في حكومة الرئيس هوفر تدخلت لمنع تكوين هذه الشركات . أما الشركات الأخرى فكانت قد حققت بدورها أرباحا مضاعفة بين عامي ١٩٢٨ و ١٩٣٠ بسبب هوس الجمهور بالأفلام الناطقة . **وقد يكون حقيقيا أن السبب الوحيد الذي ساعد هوليوود على الاستمرار خلال فترة الكساد الكبير (الذي بدأ بانهيار سوق الأوراق المالية في اكتوبر ١٩٢٩) كان هو حلول عصر السينما الناطقة .** وفي هذا الصدد أشار المؤرخ كينيث ماك جوان بذكاء الى أنه « **لو أن المنتجين انتظروا حتى أكتوبر ١٩٢٩ - وقد كانوا يخططون لذلك بالفعل فيما عدا شركة وارنر وشركة فوكس - فان انتقالهم للسينما الناطقة سوف يكون مستحيلا لمدة عشرة أعوام أخرى ، بل ربما أدى الأمر الى افلاسهم التام قبل حلول عام ١٩٣٢** » .

عندما بدأت آثار الكساد الاقتصادي في التأثير على هوليوود في عام ١٩٣٢ ، كانت السينما الصامتة قد أصبحت أثرا من آثار الماضي البعيد ، وكان قد تم توحيد المواصفات القياسية العالمية للنظم الصوتية في عام ١٩٣٠ ، **لينتصر نظام الصوت فوق الشريط على نظام الصوت فوق القرص ، بفضل جودته العالية ، وقدرته على تحقيق التزامن الدقيق ، كما ان نظام الصوت فوق الشريط قد أثبت قدرا أكبر من المرونة للتسجيل في موقع التصوير ، كما بدا واضحا في شريط الصوت الطبيعي لفيلم شركة فوكس « في أريزونا القديمة » (١٩٢٨) من اخراج راؤول وولش ، والذي كان أول الأفلام الناطقة التي يتم تصويرها خارج الاستوديو** . وقد أتاحت أرباح شركة وارنر الوفيرة من أفلام الفيتافون أن تتحول الشركة للنظم الصوتية الكاملة بدون أية مخاطرة ، ومن المفارقات الساخرة أن لي دي فوريست كان قد أنفق حوالي ٢٠٠ ألف دولار من أمواله الخاصة لكي يطور نظام الصوت فوق الشريط الذي تبنته هوليوود في النهاية ، لكنه لم يكن يملك مصادر الدعاية لنظامه ، بينما استطاعت هوليوود أن تسرق

اختراعه وتحقق منه الأرباح الهائلة ، مما أدى به الى مقاضـــاة هذه الشركات ، وتستمر القضية تسع سنوات كاملة ، ليحصل على تعويض قدره ١٠٠ ألف دولار ، وهو تعويض اضطر دى فوريست للمزيد من الاقتراض لكى يدفع باقى المصروفات القضائية ، لكنه على الأقل استرد حقه فى أن يصبح المخترع الحقيقى للنظام الصوتى الذى غير المعطيات الجمالية للسينما تغييرا كاملا .

حلول عصر اللـــون

فى الوقت الذى دخل فيه الصـــوت الى فن السينما كانت هناك محـــاولات مماثلة لادخال نظـام يحقق اللون الطبيعى فى الصـــورة الفوتوجرافية ، كما ان اللون مثل الصوت ايضا كان عنصرا من عناصر التجربة السينمائية منذ وقت طويل ، فخلال الفترة المبكرة للسينما كانت هناك محاولات واسعة الانتشار للتلوين اليدوى للشرائط السينمائية ، وخاصة وأن الافلام كانت قصيرة جدا مما جعل الأمر ممكنا من الناحية الاقتصادية ، وعلى سبيل المثال فقد قام ميلييس بتوظيف احدى وعشرين سيدة فى استوديوهات مونتريبه للقيام بالتلوين اليدوى ـ كل كادر على حدة ـ لبعض من أهم أفلامه المبهرة ، كما ان اديسون كان يقوم على نحو منظم يصبغ بعض اجزاء افلامه (على نحو ما نرى فى مشهد انفجار البارود فى فيلم « سرقة القطار الكبرى » (١٩٠٣) من أخراج بورتر)، وعندما أصبح من الضرورى فى عام ١٩٠٥ ان يزيد طول الأفلام ، وعدد النسخ المطلوبة للتوزيع على دور العرض ، اخترع شارل باتيه طريقة آلية تدعى « باتيه كلر » (واعيد تسميتها باسم « باتيه كروم » فى عام ١٩٩٢) ، وهى طريقة تعتمد على ألواح مثقوبة بطريقة الاستنسل لاتاحة التلوين بطريقة آلية على كل كادر لكى تتطابق هذه الثقوب مع المناطق المطلوب تلوينها بستة الوان متاحة ، وعندما يكون شريط الاستنسل ممدا بطول الفيلم كله ، يتم وضعه فوق النسخة المطلوب تلوينها ليمرا معا داخل آلة خاصة بسرعة ٦٠ قدما كل دقيقة ، لتعاد نفس العملية مع نفس النسخة بشرائط استنسل جديدة مطابقـة للون الآخـــر المراد تلوين الفيلم به ، وبحلول عام ١٩١٠ كان لدى اخوان باتيه ما يزيد على خمسمائة عاملة فى مصنع التلوين بطريقة الاستنسل (كما قام جومون باستعمال نظام مشابه فى عام ١٩٠٥) ، واصبحت تلك الطريقة شائعة فى كل أنحاء أوربا خلال الثلاثينات . أما فى الولايات المتحدة ، فقد كانت هناك طريقة أخرى للتلوين تم تسجيلها فى مدينة سانت لويس عام ١٩١٦ ، اشترك فيها

فنان الحفر ماكس هاند شيجل ، والمصور الفوتوجرافي الفين وايكوف - وهي الطريقة المعروفة باسم عملية هاند شيجل - والتي تعتمد على استخدام لوح محفور بطريقة الليثوجرافيا يتيح التلوين بثلاثة ألوان ، يمكن استخدامه آليا لافلام ذات ميزانيات عائلة مثل « جوان - المرأة » (١٩١٧) من اخراج سسيل دى ميل ، و « الجشع » (١٦٢٤) و « الأرملة الطروب » (١٩٢٥) من اخراج أريك فون ستروهايم ، و « شبح الاوبرا » (١٩٢٥) لروبرت جوليان ، و « الاستعراض الكبير » (١٩٢٥) من اخراج كينج فيدور .

وعندما أصبحت السينما صناعة عالمية كبرى خلال العشرينات ، فان الاحتياج لانتاج كميات كبيرة من النسخ أدى الى تطور طرائق الصبغ والتلوين ، والتي كانت تعتمد في جوهرها على طرائق التلوين الآلي في مرحلة تالية ، ومنفصلة تماما عن مرحلة التصوير الفوتوغرافي نفسه ، كانت طرائق الصبغ هي الأكثر ذيوعا ، وهي التي تعتمد على نقع النسخة الموجبة من الفيلم بالأبيض والأسود في محلول من الصبغة التي يتباين لونها طبقا لطابع المشهد او الديكور الذي يدور فيه . (كانت هناك صبغات متاحة تحمل أسماء تجارية عشوائية وغريبة توحي على نحو ما بالطابع الذي تحاول الايحاء به ، ومن بين هذه الأسماء « الأخضر الزرعي » ، « السماوي » ، « الليلي » ، « الأرجواني » ، « الزهري » ، « القرنفلي » ، « الجحيم » ، « الفضي » ، « ضوء النار » ، « الخوخي » و « أشعة الشمس ») . لقد كانت طريقة الصبغ تؤثر فقط على الجزء الأسود من الصورة والذي يحتوي على مادة الفضة ، تاركة بقية الصورة شفافة ، أي انها كانت تعتمد على المعالجة الكيميائية للفضة لتحويلها الى أملاح فضة ملونة ، لذلك فانه على الرغم من ان طريقة الصبغ تتيح لونا منتظما ومتسقا ، الا انها لا تؤثر الا على المناطق الرمادية أو السوداء من الصورة . لكن كانت هناك محاولات للصبغ المزدوج يمكن ان تحقق مؤثرات لونية أكثر تعقيدا ، لكي نرى مثلا السماء الزرقاء مصحوبة بغروب برتقالي ، وهكذا فان من ٨٠ الى ٩٠٪ من الافلام الأمريكية كانت منذ بداية العشرينات ملونة على نحو ما ، على الأقل في بعض مشاهدها ، وان ظلت الألوان تبدو مصطنعة على نحو ملحوظ ، كما ان حلول عصر الصوت ، والتسجيل فوق شريط السليولويد ، قد أدى الى صعوبات جديدة ، حيث ان الصبغات قد تؤثر على شريط الصوت ذاته ، وهو ما جعل شركة « ايستمان كوداك » تحاول التوصل بسرعة الى حل لهذه المشكلات ، فتوصلت في عام ١٩٢٩ الى شريط السونوكروم ، وهو شريط سليولويد حساس بالأبيض والأسود ، متاح اصلا بأصباغ

متعددة تطابق تلك الاصباغ المستخدمة بالطريقة المعتادة (أى أن عملية الصبغ كانت تتم قبل التصوير لا بعده ، كما كان على الفنان السينمائى ان يختار الفيلم الخام بالصبغة الملائمة التى يريد بها تحقيق مؤثرات خاصة) ، **ولكن التطور فى مجـال التصوير السينمائى الملون كان يسير** بخطى سريعة لتحقيق حاجة السينما للأفلام الملونة • (على الرغم من تحقيق التطور الهائل فى هذا المجال ، فان بعض الفنانين كانوا يختارون بين الحين والآخر **العودة الى طريقة الصبغ** لتحقيق مؤثرات تعبيرية معينة • فخلال الثلاثينات والاربعينات ، كانت أفلام الويسترن تستخدم الفيلم الخام المصبوغ باللون البنى لكى توحى بطابع الصور الفوتوغرافية القديمة ، كما أن افلاما مهمة استخدمت نفس الصبغة لتحقيق هذا الهدف ذاته مثل « **جاء المطر** » (١٩٣٩) من اخراج **كلارنس براون** ، و « **عن الفئران والرجال** » (١٩٣٩)من اخراج **لويس مايلستون** ، و « **شقة تورتيللا** » (١٩٤٢) **لفيكتور فليمنج** • كما قام المصور السينمائى **ديفيد سلزنيك** باستخدام **الصبغة الخضراء** لمشهد **العاصـفة** لفيلم « **صـــورة جينى** » (١٩٤٨) ، **والصبغة الحمراء** لمشهد **النار** ، **واللون العنبرى للمشـهد العاطفى** الختامى لفيلم « **جويونج العظيم** » (١٩٤٩) • كما أن بعض افلام الخيال العلمى فى فترة ما بعد الحرب كانت تعود أحيانا لطريقة الصبغ مثل **القرمزى الأزرق** لمشهد **المريخ** فى فيلم « **الصاروخ** » (١٩٥٠) ، **والأخضر للعالم المفقود** فى فيلم « **القارة المفقودة** » (١٩٥١) • وهناك أيضا مخرجون كبار استخدموا الطريقة ذاتها ، مثل **الفريد هيتشكوك** الذى استخدم اللون **الأحمر البرتقالى فى مشهد الانفجار** من فيلم « **المسحور** » (١٩٤٥) ، و **الأحمر الغامق لكى يوحى بالمرض النفسى** فى فيلم « **مارنى** » (١٩٦٥) • بالاضـافة الى الاستخدام الرائـع لهذه الطريقة فى فيلم « **ظلال الأسلاف المنسيين** » (١٩٦٤) **لسيرجى باراجانوف**) •

كان على السينما الآن أن تصل لطريقة يتم بها التصوير الفوتوغرافى الملون على نحو مباشر وعملى عندما تسقط موجات الضوء على شريط الفيلم الخام ، وقد اعتمدت هذه الطريقة على الأسس التى وضعها عالم الطبيعة الاسكتلندى **جيمس ماكسويل** (١٨٣١ ــ ١٨٧٨) ، والتى توصل اليها فى عام ١٨٥٥ ، وقام بعرضها على المعهد الملكى فى لندن فى عام ١٨٦١ ، فقد كان معروفا آنذاك أن الضوء يتألف من طيف من عدة أطوال موجية مختلفة ، تدركها العين على أنها ألوان مختلفة عندما تسقط هذه الموجات ، فتنعكس أو يتم امتصاصها على الأشياء الطبيعية • لقد كان ما اكتشفه ماكسـويل ، أن **كل الألوان الطبيعية فى هذا الطيف يتم تكوينها عن طريق المزج بين ثلاثة الوان اساسية ــ الأحمر والأخضر والأزرق ــ والتى ينتج**

عن امتزاجها جميعا اللون الأبيض ، لهذا فان أى لون يمكن الحصول عليه اما بطريقة « الجمع » بين مقادير مختلفة من هذه الألوان الاساسية الثلاثة ، أو عن طريق « طرح » مقادير مختلفة من الألوان الأساسية الثلاثة من اللون الأبيض ، وهاتان الطريقتان : الجمع والطرح ، هما الطريقتان المستخدمتان للحصول على الألوان فى السينما من خلال استخدام الفيلم الخام الملون .

قام تشارلز ايربان باستخدام طريقة « الجمع » بين لونين متعاقبين فى طريقة الكينيما كلر ، وهى أول الطرائق التى نجحت فى تطبيق أسس ماكسويل ، وقد اعتمدت على المحاولات التى قام بهـا ج• ا• سميث الذى ينتمى الى مدرسة « افلام برايتون » ، والذى اكتشف عام ١٩٠٦ انه يمكن الحصول على مدى واسع من الألوان باستخدام الجمع بين اللونين الأحمر والأخضر فقط ، يماثل تقريبا نفس المدى من الألوان التى يمكن الحصول عليها باستخدام الألوان الثلاثة الاساسية ، (وهو ما قد يتناقض نظريا مع النظرية الكلاسيكية فى اللون ، ومع ذلك فان من الممكن استخدامه عمليا على نحو ما مثلما حدث فى أول بث تليفزيونى ملون فى عام ١٩٥١). لهذا قام المستثمر الأمريكى تشارلز ايربان (١٨٧١ ـ ١٩٤٢) بشراء حق استغلال هذا الاكتشـاف ليقدمه أمام الجمعية الملكية للفنون فى ٩ ديسمبر ١٩٠٨ باسم « كينيما كلر » ، ليبدأ مع سميث الاستغلال التجارى لهذه التقنية بتأسيس « شركة كينيما توجراف » بالألوان الطبيعية، والتى عرضت على نحو متفرق فى لندن ونوتنجهام وبلاكبول ، ولكن ايربان بدأ منذ ابريل ١٩١١ فى اتاحة برامج كاملة من الشرائط التسجيلية بطريقة الكينيما كلر ، مثل تتويج الملك جورج الخامس ، لكن أكثر أفلام هذه النوعية نجاحا وابهارا كان فيلم « حفل هندى فى دلهى » (١٩١٢) ، الذى يمتد زمن عرضه الى ساعتين ونصف وتم تصويره فى الهند تحت ادارة ايربان بطاقم من المصورين يبلغ ثلاثة وعشرين مصورا • وبحلول عام ١٩١٣ ، كانت أفلام الكينيما كلر يتم عرضها بشكل منتظم فى ثلاثة عشر بلدا بينها الولايات المتحدة ، التى تأسست فيها شركة كينيما كلر أمريكا فى عام ١٩١١ ، كما أن ايربان أرسل بالمصورين التابعين له فى جميع انحاء العالم ليتمكن من عرض فيلمين أو ثلاثة كل أسبوع تم تصويرها فى البلدان المختلفة .

ولكن نظام الكينيما كلر وصل الى طريق مسدود بحلول عام ١٩١٥ ؛ بسبب حكم قضائى فى التنافس مع بعض شركات أخرى ، كما أن صعوبات أخرى قد اثرت على هذا النظام ، اذ أن الجمهور كان شغوفا بالأفلام

الروائية ، بينما كانت الشركة مهتمة فقط بالأفلام التسجيلية ، بالاضافة الى مشكلات تقنية موجودة فى النظام نفسه ، من بينها حدوث هالات ضوئية حول الأشياء المتحركة ، بالاضافة الى ضعف واضح فى تسجيل اللون الأزرق . ولكن تجربة أيربان قد أثبتت على أية حال ان **هناك سوقا هائلة موجودة فى العالم كله يمكنها أن تستوعب الافلام الملونة** . وبالفعل فان نظام الكينيما كلر لم يجد منافسا حقيقيا حتى بدأ نظام **التكنيكلر خلال العشرينيات** ، وهو الذى يعتمد على **طريقة « طرح » لونين من اللون الأبيض** (على العكس من الكينيما كلر التى اعتمدت على « الجمع » بين لونين) .

لكن كان المجال مفتوحا أيضا أمام العديد من الطرائق الأخرى لانتاج اللون ، مثل **طريقة الجمع** بين الوان ثلاثة ، **المعروفة باسم كرونو كروم** ، التى توصلت اليها شركة جومون فى عام ١٩١٢ ، وهى الطريقة التى تستخدم **كاميرا ذات ثلاث عدسات** (وبالمثل فان **آلة العرض كانت مزودة بعدسات مماثلة**) ، كما كانت هناك **طريقة السينيكروم** (١٩١٤) **وبريتيش رايكول** (١٩٢٩) ، وهما طريقتان تعتمدان على **الجمع بين لونين** فى مرحلة واحدة ، وفيها يتم تزويد عدسة الكاميرا بنظام من المنشورات الزجاجية التى تقوم بتقسيم شعاع الضوء الى مجموعتين حمراء وخضراء ، مما يتيح تعريض شريط الفيلم الخام لهذين اللونين مباشرة ، ليمكن رؤيتهما بطريقة الجمع من خلال آلة العرض وكان احدهما قد طبع فوق الآخر . وفى النهاية أثبتت **طرائق « الجمع » انها شديدة التعقيد ومكلفة وغير دقيقة** ، حتى انه لا يمكن استخدامها على نحو تجارى لتحويل السينما الى عصر اللون ، مما اتاح الفرصة أمام نظام **تكنيكلر الجديد الذى أثبت نجاحا كبيرا** ، ويستخدم شريطين من الأفلام الخام ، كما يعتمد على **طريقة « طرح » الألوان** من الطيف الأبيض .

تأسست « **موسسة تكنيكلر** » خلال عام ١٩١٥ فى بوسطن باشتراك كل من دكتور هربرت كالموس (١٨٨١ ــ ١٩٦٣) ودكتور دانييل كومستوك وبرتون ويسكون . (كان الاثنان الأولان زميلين فى معهد التكنولوجيا بولاية ماساتشوستس ، وكان العديد من موظفى الشركة طلابا فى هذا المعهد ، ولقد أقر كالموس فيما بعد ان مقطع « تك » فى مصطلح « تكنيكلر » يشير الى معهد « التكنولوجيا » المذكور) . كان الثلاثة قد اقاموا فى الفترة السابقة مؤسسة للاستشارات الصناعية ، لكنهم قرروا اخيرا استغلال **نظام الجمع بين لونين** يتم فيه استخدام مناشير ضوئية تقوم بتقسيم شعاع الضوء الى مجموعتين حمراء وخضراء ، تسقطان على شريط الفيلم الحساس وتنطبعان عليه ، وعند عرضهما فى آلة العرض

يمتزجان مرة أخرى لينتج اللون الأصلى عن امتزاجهما • وقامت الشركة بانتـــاج فيلم واحد باستخدام هذا النظام وهو « **الخليج الذى بيننا** » (١٩١٧) من اخراج **ارفين ويلات** ، ولكن فشل الفيلم جعل كالموس يقرر التخلى عن تلك الطريقة للجمع بين الألوان ، **وتبنى طريقة « طرح » بعض الالوان** من طيف الضوء الأبيض • كان هدفه هو تسجيل اللونين معا على الفيلم الحساس الموجب ، لكى يتخلص من طريقة اعادة مزج الألوان فى آلة العرض (وهو ما كان يتطلب آلات عرض من نوع خاص) ، وكان النظام الجديد ـ الذى تم تسـجيله فى عام ١٩٢٢ ـ يستخدم كاميرا تقوم بتقسيم الضوء من أجل انتاج شريطين للفيلم الخام السالب (يختص احدهما بطبع اللون الأحمر والآخر للون الأخضر) ، ليتم طبع كل نسخة موجبة منهما على حدة فوق فيلم حساس من انتاج كوداك ، يتمتع بقدر أكبر من سمك المادة الحساسة المفرودة على الشريط ، ثم تعالج هاتان النسختان الموجبتان كيميائيا لازالة الفضة الزائدة ليتكون ما يشـــبه الشريط الذى يشبه « الحفر البارز » من مادة الجيلاتين ، ويتم صبغ احدى النسختين باللون البرتقالى الأحمر والأخرى باللون الأخضر ، وأخيرا يتم لصق النسختين معا للعرض فى آلة عرض من النوع العادى •

أثار هذا الابتكار الجديد رجال صناعة السينما ، حتى ان مؤسسة « ليو » تقدمت لانتاج **اول فيلم بطريقة التكنيكلر وهو « ضريبة البحر »** (١٩٢٢) من اخراج **تشستر فرانكلين** ، والذى أشرف على تصـــويره جوزيف شينك ، وتم عرضه من خلال شركة مترو ، لينال الفيلم نجاحا كبيرا ، فيحصد ما يزيد على ٢٥٠ ألف دولار من الأرباح (كان نصيب شركة تكنيكلر منها حوالى ١٦٥ الف دولار) ، مما **اكد للجميع ان طريقة تكنيكلر فى « طرح » الالوان قد حققت القدرة على استخدامها تجاريا ، على الرغم من تكاليفها العالية** (فقد كانت شركة تكنيكلر تأخذ ٣٠ سنتا لكل قدم من كل نسخة مطبوعة لديها) • وبدت تلك الطريقة فى « لصق » النسخ الموجبة طريقة عملية ناجحة يمكن استخدامها فى المشاهد الملونة فى العديد من الأفلام المهمة ما بين عامى ١٩٢٣ و ١٩٢٤ ، فاستخدمتها شركة باراماونت فى فيلم « **الوصـــايا العشر** » (١٩٢٣) من اخـراج **سيسيل دى ميل** ، واستخدمتها شركة فيرست ناشيونال فى فيلم « **الهة الحب** » (١٩٢٤) من اخراج **جـــورج فيتز موريس** ، وكذلك شركة « م•ج•م » فى فيلم « **الارملة الطروب** » (١٩٢٥) من اخراج **اريك فون ستروهايم** ، بالاضـــافة الى عدة أفـــلام ملونة كاملة ، فأنتجت شركة لاسكى فيلم « **المتجول فى الأرض الخراب** » (١٩٢٤) من اخراج **ايرفين ويلات** ، كما أنتج دوجلاس فيربانكس فيلم « **القرصان الأسود** » (١٩٢٦) من اخراج **البرت باركر** •

ومع ذلك فقد **طورت شركة تكنيكلر طريقتها** في عام ١٩٢٨ ، حيث لا يتم الاكتفاء بلصق النسختين الموجبتين المصبوغتين باللون ، وانما تستخدمان بعد لصقهما لطبع نسخة ثالثة مستقلة ، وذلك **من خلال « تشرب » او امتصاص هذه النسخة الاخيرة للصبغات من فوق النسختين الموجبتين** ، حيث تتسلل هذه الصبغات الى الطبقة الجيلاتينية فوق شريط السليولويد . ولقد اصبحت طريقة الامتصاص هى طريقة تكنيكلر المعتمدة منذ عام ١٩٢٨ وحتى السبعينيات ، وكان من مزاياها التخلص من طريقة « لصق » النسختين الموجبتين ، وهو ما كان **يتيح على نحو عملى انتاج نسخ عديدة** ، مما زاد من امكانية استخدام هذه الطريقة على نحو اقتصادى .

جاء هذا الابتكار الجديد لشركة تكنيكلر فى نفس الوقت الذى حل فيه عصر الصوت فى السينما ، مما زاد من فرصة ازدهار ونمو هذا الابتكار على نحو واسع ، وكان السبب الرئيسى فى ذلك هو أن **الطريقة القديمة فى صبغ وتلوين شرائط السليولويد كانت تفسد شريط الصوت الضوئى** . وعلى الرغم من أن تلك المشكلة تمت مواجهتها على نحو ما عن طريق انتاج شريط السونو كروم فى عام ١٩٢٩ ، من خلال شركة « ايستمان كوداك » ، الا أن طريقة التكنيكلر كانت قد ثبتت أقدامها خلال العام السابق ، عندما كانت متاحة وحدها فى أكثر الأعوام حسما فى تاريخ السينما . علاوة على ذلك ، فان **العديد من الأفلام الناطقة الأولى كانت افلاما موسيقية ، وهو النمط ذو الطبيعة الخيالية والمبهرة التى كانت تتلاءم تماما مع ضرورة استخدام اللون فى انتاجها** . (طبقا لما يذكره المؤرخ جورهام كيفديم ، فان الأفلام الغنائية كانت تمثل نسبة عالية من الانتاج ما بين عامى ١٩٢٩ و ١٩٣٠ ، فبالنسبة للافلام الملونة كان هناك ١٤ فيلما موسيقيا من بين السبعة عشر فيلما الملونة التى تم انتاجها بالاضافة الى ثلاثة وعشرين فيلما موسيقيا من اربعة وثلاثين فيلما بالأبيض والأسود ، والتى تحتوى على بعض المشاهد الملونة) . وفى الحقيقة أن طريقة تكنيكلر الجديدة قد بدأ استخدامها فى بعض مشاهد فيلم « **لحن برودواى** » (١٩٢٧) من اخراج هارى بومونت ، وفيلم « **اغنية الصحراء** » (١٩٢٩) من اخراج **روى ديل روث** ؛ كما كانت أول الأفلام الملونة الكاملة الناطقة من انتاج شركة وارنر وهى « **فلتبدأ العرض** » (١٩٢٩) من اخراج **الان كروسلاند** ، و « **الباحثون عن الذهب من برودواى** » (١٩٢٩) من اخراج **روى ديل روث** ، ولقد حقق هذان الفيلمان نجاحا كبيرا فى شباك التذاكر ، وبخاصة الفيلم الأخير الذى حصد ثلاثة ملايين ونصف مليون دولار من الأرباح .

وفى عام ١٩٣٠ ، كانت شركة تكنيكلر قد ابرمت عقودا لانتاج ستة وثلاثين فيلما روائيا طويلا من أكثر الأفلام تكلفة فى ذلك العام ، وهى الافلام التى تتضمن « ووبى » من اخراج **ثورنتون فريلاند** ، و « **الملك الصعلوك** » من اخراج **لودفيج بيرجر** ، و « **لا ، لا ، يا ثانيت** » من اخراج **كلارينس بادجر** ، و « **ريو ريتا** » من اخراج **لوثر ريد** ، و « **باراماونت فى الاستعراض** » من اخراج **دوروثى آرزنر** و **أوتو براود** ، و « **الاغنية الحمراء** » من اخراج **ليونيل باريمور** . **ومع ذلك،فان انتاج افلام التكنيكلر كاد ان يتوقف بحلول عام ١٩٣٢ ، وذلك لأن التحول المندفع المفاجىء للفيلم الملون حقق اخفاقا بسبب تزايد احساس الجمهور بعيوب نظام اللونين الذى يؤدى الى نتيجة ضعيفة** ، فعلى سبيل المثال يتراوح لون البشرة من الوردى الى البرتقالى (وطبقا لما قالته شركة تكنيكلر فان تلك الظاهرة كانت ناتجة عن سوء استخدام الطريقة بواسطة المصورين غير المدربين) . علاوة على أن تلك الطريقة كانت **باهظة التكاليف** بحيث تؤدى الى رفع ميزانية الفيلم بمقدار ٣٠٪ (وهو ما يعادل ما بين ١٠٠ الف الى ٨٠٠ الف دولار بعملة تلك الأيام بالنسبة لفيلم متوسط الطول) ، كما تزيد أيضا من تكاليف التوزيع بمقدار ثلاثة الى خمسة سنتات لكل قدم زيادة عن الفيلم بالأبيض والاسود . على النقيض من ذلك ، فقد كانت هناك بعض الشركات الأخرى تحاول منذ عام ١٩٢٥ ادخال تحسينات على طرائقها الخاصة ، مثل **انتاج شركة ايستمان للفيلم الحساس البانكروماتى الذى كان اكثر حساسية لمدى واسع من النغمات الضوئية (اى من الرماديات)** ، علاوة على انخفاض سعره ، بالاضافة الى انه قد تم فى عام ١٩٢٨ استخدام **مصباح التوهج الحرارى الضوئى فى الاضاءة بدلا من المصباح التقليدى الكربونى عالى التكاليف ، والذى كان ضروريا لتصوير الافلام بطريقة التكنيكلر ، لهذا ساد استخدام فيلم الأبيض والأسود للافلام الناطقة حتى بداية الخمسينيات ، عندما تم ابتكار نظم لونية جديدة ، ونظم احدث للاضاءة اقل فى تكاليفها من الطرائق القديمة .**

ومع ذلك قامت شركة **تكنيكلر** فى عام ١٩٣٢ بتطوير نظام جديد يعتمد على **استخدام الثلاثة الوان الأساسية** معا ، كان بالطبع أكثر دقة فى تسجيل **الألوان الطبيعية** ، وهو مما أتاح للشركة احتكارا عمليا لانتاج الأفلام الملونة طوال العشرين عاما التالية . فى هذه الطريقة يمر الضوء من خلال عدسة الكاميرا ليسقط على منشور ضوئى يقوم **بتحليل الطيف الى ثلاثة اتجاهات ، يسقط كل منها على فيلم سالب منفصل فى وقت واحد** ، بحيث يقوم أحد هذه الأفلام السالبة بتسجيل الطيف الأحمر ،

بينما يقوم الثاني بتسجيل الطيف الأزرق (وهذان الفيلمان السالبان يدران متجاورين فى آلة التصوير) ، بينما يختص الفيلم السالب الثالث بتسجيل الطيف الأخضر (ويمر هذا الفيلم بشكل متعامد مع الفيلمين الأولين) ، وهكذا يتم الحصول على **ثلاث نسخ سالبة كل منها يحتوى على الطيف اللونى الخاص بها** ، وبعد تحميضها يتم استخدامها كقاعدة بنفس طريقة تكنيكالر ذات اللونين ، لصنع نسخة تحتوى على الألوان الثلاثة معا بطريقة **التشرب** ذاتها • (لتفادى مشكلة تأثر شريط الصوت الضوئى بالأصباغ ، كانت طريقة التكنيكلر تقوم عند الطبع باستخدام الشرائط اللونية الثلاثة السابقة ، مع شريط رابع لا يحتوى الا على شريط الصوت ، وهى الطريقة التى استخدمت عام ١٩٣٩ لصنع فيلم « **ذهب مع الريح** » من اخراج **فيكتور فليمنج**) •

كانت طريقة تكنيكلر ذات الألوان الثلاثة متفوقة على أية طريقة أخرى آنذاك ، ولكن كانت هناك ماتزال بعض **السلبيات** ، لقد بلغت **تكاليف الكاميرا** الواحدة اللازمة لهذه الطريقة حوالى ٣٠ الف دولار ، كما كانت **كبيرة الحجم** ، **ثقيلة الوزن** ، **غير عملية للاستخدام فى مواقع التصوير الحقيقية والطبيعية** ، كما ان مرور ثلاثة شرائط سالبة فى وقت واحد كان يتطلب **قدرا أكبر من الضـــوء** ، وهو ما يزيد مرة أخرى من **تكاليف الانتاج** • ولأن شركة تكنيكلر كانت قد نســـبت عيوب طريقة اللونين السابقة الى المصورين غير المدربين ، فانها قررت عدم استخدام الطريقة الجديدة ذات الألوان الثلاثة الا تحت اشرافها الكامل • وطبقا لما يقوله المؤرخ ديفيد بوردويل ، فان « أى منتج يفكر فى صنع فيلم بطريقة التكنيكلر كان عليه أن يستأجر الكاميرات الخاصة من الشركة ، وأن يتعاقد مع مصوريها المتخصصين — الذين اطلق عليهم فى النهاية اسم « المهندس الضوئى للكاميرا » — بالاضافة الى استخدام وصفات تكنيكلر للماكياج ، كما أن تحميض وطبع الفيلم كان يتم بالضرورة لدى شركة تكنيكلر ، كما كان على المنتج ان يقبل بالتواجد الدائم لشخص يطلق عليه « **مستشار الألوان** » ، **يقدم نصائحه حول الألوان التى يمكن استخدامها فى الديكور والأزياء والماكياج** ••• بالاضافة الى أن الأشخاص المدربين وحدهم كان يمكنهم التعامل مع الكاميرا ، كما كان المصور السينمائى لا يتصرف الا بأوامر من **المصور الخاص لشركة تكنيكلر** » •

لكل هذه الأسباب ، علاوة على الانخفاض العام فى الاقبال الجماهيرى بسبب سنوات الكساد ، فان المنتجين تحولوا الى التحفظ الشديد بالنسبة لاستخدام طريقة تكنيكلر ذات الألوان الثلاثة ، وللأسباب ذاتها فان شركة

تكنيكلر نفسها لم تكن تريد أن تقامر بانتاج أفلامها الخاصة ، لهذا اكتفت بالتعامل مع منتجين مستقلين مثل والت ديزنى ، وشركة « أفلام بايونير » ، لذلك كان **ديزنى هو أول من استخدم طريقة التكنيكلر الجديدة فى سلسلة « السيمفونية المضحكة »** مثل أفلام الرسوم المتحركة « **الأزهار والأشجار** » (١٩٣٢) ، و « **ثلاثة خنازير صغيرة** » (١٩٣٣) ، اللذين حققا نجاحا كبيرا ، لقد حصل الفيلمان على جوائز للأوسكار ، كما بلغت أرباح « الخنازير » ما يزيد على ثلاثة أرباع مليون دولار ، وهو ما أقنع ديزنى بالتوقيع مع شركة تكنيكلر لانتاج سلسلة كاملة من الأفلام ، حتى انه فى النهاية أصبح ينتج كل أفلامه بطريقة التكنيكلر . (كان ديزنى قد تفاوض فى عام ١٩٣٣ مع شركة تكنيكلر ليحتكر طريقتها فى الرسوم المتحركة لمدة ثلاثة أعوام ، لكنه توصل الى تحديد مدة العقد بعام واحد لكى تستطيع شركة تكنيكلر تلبية مطالب الشركات الكبرى الأخرى فى مجال الرسوم المتحركة أيضا) .

اما اول الأفلام الروائية التى استخدمت طريقة التكنيكلر ذات الألوان الثلاثة فكان من انتاج شركة « أفلام بايونير » وهو فيلم « **رقصة الكوكاراشا** » (١٩٣٤) ذو الحبكة الهزيلة التى تدور حول قصة حب بين اثنين من راقصى الحانات ، لقد كان هذا الفيلم القصير ذو البكرتين فى جوهره ، اختبارا لطريقة تكنيكلر الجديدة فى تصوير لقطات حقيقية (بعد أن أثبت الفيلم نجاحه فى مجال الرسوم المتحركة) ، وبسبب نجاحه فى هذا المجال استطاع الفيلم ان يحصل على جائزة الأوسكار عام ١٩٣٤ لأفضل موضوع كوميدى قصير . وبفضل هذا النجاح أيضا تشجعت شركة بايونير على البدء فى انتاج **أول أفلامها الروائية الطويلة الملونة بهذه الطريقة** ، المعد عن الرواية الكلاسيكية « **دار الغرور** » (١٨٤٧ — ١٨٤٨) ، والتى تنتمى الى العصر الفيكتورى بينما حمل الفيلم اسم « **بيكى شارب** » (١٩٣٥) من انتاج **روبين ماموليان** . (صنعت شركة تكنيكلر لهذا الفيلم ٤٤٨ نسخة ، لكن أيا منها لم يصلنا على الاطلاق ، ومن المفارقات الساخرة أن النسخة الوحيدة المتوافرة لهذا الفيلم هى نسخة من لونين ، بالاضافة الى نسخة تليفزيونية أخرى بالأبيض والأسود) . ولقد ذهب الجمهور فى البداية لكى يرى فيلما تاريخيا تكلف مليونا من الدولارات ، لكن الاقبال الجماهيرى أخذ فى التراجع بعد عدة أسابيع لينتهى الفيلم الى الفشل التجارى . من جانب آخر حاول كالموس — أحد الشركاء فى شركة تكنيكلر — أن يأخذ خطوة شجاعة لتأسيس فرع للشركة فى بريطانيا ، وقد نجح بالفعل فى عام ١٩٣٦ فى انتاج **أول فيلم روائى انجليزى بالوان التكنيكلر** ، وهو فيلم « **أجنحة الصباح** » من اخراج

هارولد شوستر ، والذى يدور فى شـــكل ميلودرامى حول عالم ميدان السباق . أما فى هوليوود ، فقد كان المنتجون الكبار يتحسسون الطريق على حذر ، كمـــا بدا فى فيلم شركة « فـــوكس للقرن العشرين » : « **رامونا** » (١٩٣٦) من اخراج **هنرى كينج** ، عن ملحمة هندية كلاسيكية . كما قامت شركة باراماونت بانتاج فيلم « **قافلة المنعزلين** » (١٩٣٦) من اخراج هنرى هاثاواى ، والذى كان **أول فيلم تكنيكلر يتم تصويره كاملا فى المواقع الحقيقية** . لكن الشركة التى كونها ديفيد سلزنيك حديثا لتكون شركة مستقلة هى التى قدمت البرهان العملى على امكانية استخدام طريقة التكنيكلر فى انتاج الافـــلام الروائية الطويلة بأفلامها المتخمة بالنجـــوم ، مثل « **حديقـــة الله** » (١٩٣٦) من اخراج **ريتشـــارد بوليسلافســـكى** ، وبطولة شـــارل بواييه ومارلين ديتريتش ، وفيـــلم « **لا شىء مقدس** » (١٩٣٧) من اخراج **وليم ويلمان** وبطولة فردريك مارش وكارول لومبارد ، وفيلم « **مولد نجمة** » (١٩٣٧) لنفس المخرج عن بطولة فريدريك مارش وجانيت جانيور ، ولقد فاز الفيلم الأول والفيلم الاخير بجوائز اوسكار عن التصوير السينمائى الملون (لفريق المصورين الذى ضم هوارد جرين وهارولد روزين) ، كما نجح سلزنيك فى عام ١٩٣٨ فى انتاج فيلم « **مغامرات توم سوير** » من اخراج **نورمان تاوروج** . وفى تلك الآونة ، كانت كل صناعة السينما تقريبا قد لحقت بالركب لانتاج أفلام ملونة بطريقة التكنيكلر ، فقدمت شركة « م.ج.م » فيلم « **الحبيبـــات** » (١٩٣٨) من اخراج **فان دايك** ، وقدمت شركة باراماونت فيلم « **فترات الركود** » (١٩٣٧) من اخراج **جيمس هوجان** ، و فيلم « **موضات ١٩٣٨** » من اخراج **ايرفنج كامينجز** ، وفيلم « **رجال ذوو اجنحة** » (١٩٣٨) من اخراج **وليم ويلمان** ، وفيلم « **قصة حب فى الادغال** » (١٩٣٨) من اخراج **جـــورج آرشـــينبود** . وقدمت شركة « فوكس للقرن العشرين » فيلم « **كنتاكى** » (١٩٣٨) من اخراج **ديفيد بتلر** ، وشركة سام جولدوين قدمت فيلمها الاستعراضى الموسيقى « **استعراضات جولدوين المبهرة** » (١٩٣٨) من اخراج **جورج مارشال** . كما قدمت شركة « أفلام لندن » فيلم « **طبول** » (١٩٣٨) من اخراج **زولتان كوردا** ، وفيلم « **طلاق السيدة المجهولة** » (١٩٣٨) من اخـــراج تيم **ويلان** ، بالاضـــافة الى **فيلم والت ديزنى المهم « الاميرة البيضاء والاقزام السبعة » (١٩٣٧) وهو أول الافلام الرسوم المتحركة الروائيـــة الطويلة** ، والفيلم الذى انتجته شركة اخـــوان وارنر « روبين هود » (١٩٣٨) من اخراج مايكل كيرتيز ، وهو الفيلم الذى استحق ثلاث جوائز أوسكار عن استخدامه الجمالى لنظام التكنيكلر .

وبحلول نهاية عام ١٩٣٨ ، كانت شركة تكنيكلر تقوم بانتاج ٢٥ فيلما روائيا جديدا ، كما كان من بين اهم الأفلام التى حققت نجاحا تجاريا كبيرا خلال عامى ١٩٣٩ و ١٩٤٠ هى أفــلام تكنيكلر مثل فيلم شركة فوكس « **الأمير الصغير** » (١٩٣٩) من اخراج **والتر لانج** ، وفيلم « **الطبول عبر قبيلة الموهوك** » (١٩٣٩) من اخراج **جون فورد** ، وفيلم شركة وارنر « **مدينة مراوغة** » ١٩٣٩ من اخراج **مايكل كيرتيز** ، وفيلم « **الحياة الخاصة لاليزابيث وايسيكس** » (١٩٣٩) لنفس المخرج ، بالاضافة الى فيلمين روائيين طويلين للرسوم المتحركة من انتاج **ديزني** وهما : « **فانتازيا** » (١٩٤٠) و « **بينوكيو** » (١٩٤٠) . علاوة على فيلم شركة « م.ج.م » الذى حقق نجاحا تجاريا هائلا فى تلك الفترة « **ساحر اوز** » (١٩٣٩) **لفيكتور فليمنج** ، وفيلم شركة سلزنيك الذى حقق نفس النجـــاح « **ذهب مع الريح** » (١٩٣٩) لنفس المخرج . وعلى الرغم من أن فيلم « **ساحر اوز** » ليس بالمعنى الحرفى للكلمة فيلما ملونا من بدايته الى نهايته ـ حيث يبدأ وينتهى بمشهدين مصبوغين باللون البنى الداكن ، **الا انه استطاع تحقيق الايهام بالعالم الخيالى ، من خلال اكثر الطرائق ابداعا وتعقيدا لاســتغلال تقنية التكنيكلر آنذاك** . من ناحيــة أخــرى فان فيلم « **ذهب مع الريح** » كان أول فيلم يتم تصويره باستخدام فيلم تكنيكلر الجديد شديد الحساسية ذى الحبيبات الدقيقة ، والذى كان يمثل قفزة **تقنية كبيرة ، لانه استطاع الاستغناء عن نصف كمية الاضاءة التى كانت** تستخدم فى افلام التكنيكلر العادية ، مما جعل الاضاءة للفيلم الملون اكثر اقترابا من الاضاءة للأبيض والأسود باستخدام فيلم المونو كروم ، وهو ما اتاح قدرا اكبر من **التحكم فى الالوان ، وامكانية التصوير فى عمق المجال** ، لذلك حصد فيلم « ذهب مع الريح » العديد من جوائز الأوسكار فى عام ١٩٣٩ ، فقد حصل راى ريتامان وارنست هولار على جائزة التصوير ، بينما حصل وليم كاميرون منزيس على وسام خاص « تقديرا لانجازه البارز فى استخدام اللون ، لاضفاء طابع درامى ساحر » على الفيــــلم .

خلال **الاربعينيات** ، اتسع نطاق استخدام نظام الالوان الثلاثة الجديد فى أفلام مهمة مثل « **دماء ورمال** » (١٩٤١) من اخراج **روبين ماموليان** ، و « **البجعة السوداء** » (١٩٤٢) من اخراج **هنرى كينج** ، و « **هنرى الخامس** » (١٩٤٤) من اخراج **لورانس اوليفييه** ، و « **دعها للسماء** » (١٩٤٥) من اخراج **جون شتال** ، و « **كل عام** » (١٩٤٦) من اخراج **كلارينس براون** ، و « **عنبر الى الابد** » (١٩٤٧) من اخـــراج **اوتـــو بريمنجر** ، و « **زهور النرجس السوداء** » (١٩٤٧) من اخراج **مايكل**

باول . ومع ذلك ، فان استخدام نظام التكنيكلر الجديد ظل محدودا بسبب تكاليفه الباهظة ، واحتكار شركة تكنيكلر لاستخدامه . وقد تم التغلب على مشكلة التكاليف الى حد ما فى عام ١٩٤١ ، من خلال انتاج شريط مونوباك تكنيكلر ، وهو فيلم خام ذو طبقات عديدة يعتمد على طريقة « ايستمان كودا كروم » ، وبذلك فان شريط المونوباك يمكن استخدامه فى كاميرا عادية ليتعرض للضوء العادى المباشر ، ليتم طبعه فى مرحلة تالية من خلال مرشحات ضوئية حمراء أو خضراء أو زرقاء لصنع الشرائط الثلاثة اللونية بالطريقة الأصلية ، وهى الشرائط التى تستخدم لنقل الصبغات الثلاث بطريقة التشرب ، وبالطبع فان فيلم المونوباك أثبت فاعلية كبيرة للتصوير فى المواقع الطبيعية ، حيث انه لا يتطلب كاميرا الشرائط الثلاثة الثقيلة وكبيرة الحجم ، لذلك فقد تم استخدامه للمرة الأولى فى تصوير لقطات ملونة من الجو فى افلام مثل : « الطائرة القاذفة المنقضة » (١٩٤١) ، و « طيار فى السحب » (١٩٤٢) وكلاهما من اخراج مايكل كيرتيز ، ولتصوير المشاهد الخارجية فى أفلام مثل « مقاتلو الغابة » (١٩٤٢) من اخراج جورج مارشال ، و « لاسى تعود الى المنزل » (١٩٤٣) من اخراج فريد ويلكوكس . ولقد تم تحسين فيلم المونوباك خلال عام ١٩٤٤ الى درجة انه كان من الممكن استخدامه لتصوير افلام روائية كاملة مثل فيلم « سحابة الرعد » (١٩٤٥) من اخراج لويس كينج . لهذا قرر كالموس بجدية أن يضع فى اعتباره التوقف عن نظام الشرائط الثلاثة واحلال شريط المونوباك مكانه . ولكن الارتفاع المفاجىء فى عدد المتفرجين فى فترة ما بعد الحرب جعل الطلب متزايدا على انتاج افلام بالوان التكنيكلر ، مما جعل الشركة مشغولة بتقديم خدماتها المعتادة ، ومنعها من التحول الكامل لنظام المونوباك الجديد ، حتى جاءت الخمسينات وظهر نظام « ايستمان كلر » المنافس ـ والذى كان ارخص سعرا واكثر حساسية ولكنه كان ايضا أقل ثباتا ـ وكان ظهور « ايستمان كلر » هو العامل الحاسم فى ضرورة اختفاء كاميرا التكنيكلر التقليدية ذات الشرائط الثلاثة ، كما سوف نرى لاحقا فى الفصل الثانى عشر .

مشـــكلات التســجيل فى بداية عصر الصـــوت

من المهم أن نلاحظ أن الفترة الأولى لعصر الصوت تشبه فى نواح عديدة الفترة الأولى لمولد السينما ذاتها ، ففى الحالتين كانت الأسس التقنية التى يتأسس عليها الاختراع معروفة قبل عقود من امكانية تطبيق هذه الأسس العلمية لتصبح قابلة للتنفيذ من خلال اداة عملية ، وفى كل من الحالتين أيضا كانت هذه الأداة يتم تطويرها واستغلالها فى البداية

على أنها بدعة يمكن أن تجتذب الجماهير دون التفكير فى أى اهداف جمالية . وفى هذا المجال يمكن مقارنة « الافلام » الأولى بالافلام « الناطقة » الأولى فى ان كليهما قد تم استغلاله فى البداية بسبب كونه جديدا ، دون أى اعتبار للمنطق او الذوق او الجمال ، واخيرا فانه يمكن القول فى الحالتين ان فترة طويلة كانت لابد ان تنقضى بين اختراع الآلة والاستخدام الفنى لها .

كانت المشكلات الجمالية والتقنية التى نشأت عن اضافة الصوت الى السينما مشكلات ضخمة وهائلة ، فعلى الرغم من أن الانتقال الى السينما الناطقة بدأ مبطئا ، ويتم على مستويات مختلفة ومشتركة فى نفس الوقت ، الا أن نوعا من الاضطراب والتشوش الذى يقترب من حد الفوضى كان يسود داخل الاستوديوهات فى مواقع الانتاج ذاتها . كان اول الاسباب وراء ذلك هو وجود ثلاثة نظم متنافسة (نظام فيتافون لشركة « ويسترن اليكتريك » ، ونظام موفيتون لشركة فوكس ، ونظام فوتوفون لشركة « آر . سى . ايه ») ، ولم يكن اى من هذه الأنظمة قابلا للتعايش او التعاون مع الأنشطة الأخرى . كما كانت كل شركة تحاول التطوير والتعديل الدائم لآلاتها ، حتى ان بعض هذه الأدوات أصبح عتيقا قبل البدء فى استخدامه .

كانت اكثر المشكلات اهمية وخطرا هى عملية تسجيل الصوت خلال مرحلة الانتاج (خاصة وان التسجيل بعد التصوير لم يكن معروفا آنذاك) ، لكن كانت هناك مشكلات اخرى صغيرة تظهر فى مرحلة عرض الفيلم ، ومن الامثلة الشهيرة على ذلك هو انتشار نظام فوتوفون الخاص بشركة « آر . سى . ايه » فى عام ١٩٢٨ ، وهو نظام الصوت الضوئى الذى سوف يصبح شائعا فى الصناعة السينمائية . لقد كانت سماعات الصوت الأصلية من انتاج شركة « آر . سى . ايه » والمستخدمة فى دور العرض ، من النوع المخروطى ذى الاثنتى عشرة بوصة الذى لا يمكن التحكم فى توجيهه ، وغير المناسب لتسجيل الحوار المنطوق (بينما كان اكثر ملاءمة للموسيقى مثلا) ، لذلك اضطرت شركة « آر . سى . ايه » فى بدايات عام ١٩٢٩ الى أن تضيف لسماعاتها سماعات ضخمة تبلغ خمس اقدام لتحسين القدرة على توجيه الصوت ، لكن هذه الطريقة لم تصل الا لقدر محدود من النجاح ، الى ان يتم عقد اتفاق فى عام ١٩٣٠ يتيح لكل شركة استخدام اجهزة الشركات الأخرى ، وهو ما ساعد شركة « آر . سى . ايه » على الاستعانة بالسماعات فائقة الجودة التى كانت شركة « ويسترن اليكتريك » تستخدمها لنظام فيتافون الخاص بها ، لقد

كانت هذه السمات قادرة على التحكم فى توجيه الصوت بحيث يمكن تركيزه فى اتجاه الجمهور بدلا من انتشاره غير المرغوب فيه فى كل أرجاء الصالة ، وهو ما جعل كل الصناعة السينمائية تتحول الى استخدام هذا النوع من السماعات ٠

لكن ماتزال هناك مشكلة اخرى تظهر فى مرحلة عرض الفيلم ، فقبل عام ١٩٢٨ ، كان العرض يعتمد على حركة منتظمة لشريط الفيلم داخل آلة العرض ، ولكن هذه الحركة كانت متقطعة أيضا لكى تسمح لكل كادر بالتوقف امام المصباح والعدسة والغالق ٠ على النقيض ، فانه لاستعادة الصوت المسجل على شريط الصوت الضوئى ، يجب أن يتحرك الشريط بسرعة ثابتة ومستمرة أمام الخلية الكهروضوئية ٠ لأن كل النظم الضوئية فى تسجيل الصوت تجعل الفاصل بين شريط الصورة وشريط الصوت حــوالى عشرين كادراً ، فان الحركة المتقطعة للشريط ســوف تنتقل بالضرورة الى الجزء الصوتى ، مما يسبب تشوشا فى سماع الصوت المسجل ٠ وقد حاولت شركة « آر ٠ سى ٠ ايه » أن تقدم حلا لهذه المشكلات فى البداية ، باختراع بعض الأجزاء فى آلة العرض ، واضافة سلسلة من « المرشحات » التى لم يكتمل اداؤها ، ولم تصبح قابلة للاستخدام فى الصناعة حتى عام ١٩٣٠ ٠ كما ان مشكلة اخرى كانت تواجه أصحاب دور العرض خلال فترة الانتقال المبكرة ، وهى ضرورة الاحتفاظ بادوات « الصوت فوق القرص » ، وأدوات « الصوت فوق الفيلم » ، لأن صناعة الســينما لم تكن قد استقرت على نظام بعينه ، لذلك فقد استمرت الشركات حتى عام ١٩٣١ فى صنع نسخ من افلامها ، تكون ملائمة للعرض فى دور العرض المجهزة فقط بنظام الصوت فوق القرص ٠

لكن الاكثر اهمية هو ذلك الأمر البديهى فى أن الافلام قد توقفت عن الحركة عندما بدأت فى النطق ، وذلك لأنها قد عادت فيما بين عامى ١٩٢٨ و ١٩٣٠ الى طفولتها الأولى سواء من ناحية التوليف او حركة الكاميرا ٠ لقد كان هذا ناشئا أساسا عن أن الميكروفونات الأولى التى كانت تستخدم لتسجيل الصوت كانت تعانى من عيبين رئيسيين ، الأول هو ان مجالها محدود جدا ، فلكى يمكن سماع الصوت على شريط الصوت يجب على كل الممثلين أن يتحدثوا أمام هذه الميكروفونات مباشرة ، وقد سبب ذلك أن يقف الممثلون بلا حركة داخل الكادر عندما ينطقون بجمل حوارهم، كما ادى الى عدة محاولات فى اخفاء الميكروفونات داخل أجزاء الديكور ، مثل أوانى الزهور أو مصابيح السقف أو كتل هائلة من نباتات الزينة ٠ أما العيب الرئيسى الثانى فى الميكروفونات ، فهو انها كانت ــ فى تناقض

مع مجالها الضيق والمحدود ـ شديدة الحساسية ولا يمكن التحكم فى توجيهها ، لذلك فقد كانت تقوم بالتقاط وتسجيل « كل صوت » يصدر داخل المجال المحدود لها • ان هذا لم يؤد الى مشكلات فى هندسة الصوت فقط ، لكنه فرض على الكاميرا ايضا ان تقف ساكنة بلا حراك ، فمن أجل تحقيق أكبر قدر من التزامن بين الصورة والصوت ، كانت الكاميرات مزودة بموتورات لكى تضمن التحرك المنتظم بسرعة ٢٤ كادرا كل ثانية ، وهو ما يعنى بالضرورة انه لا يمكن التقليل أو الزيادة من سرعة دوران الشريط داخل الكاميرا لتحقيق اهداف تعبيرية ومؤثرات بصرية خاصة كانت السينما الصامتة قد توصلت اليها • لكن اضافة الموتورات جعلت الكاميرات تصدر أصواتا مزعجة يمكن للميكروفونات أن تلتقطها وتقوم بتسجيلها . لذلك كان يجب وضع الكاميرا والمصورين داخل صناديق زجاجية سميكة تمنع نفاذ أصوات الموتورات منها • وقد أطلق عليها المصورون آنذاك فى نوع من السخرية « صناديق الثلج » ؛ لأنها كانت ضيقة وشديدة الحرارة • لقد أدى ذلك الى أن تصبح الكاميرا مسجونة بالمعنى الحرفى للكلمة ، لأنه لم يكن فى استطاعتها أن تنظر الى أعلى والى أسفل أو أن تتجول فوق قضبان (لكن الحركة الوحيدة الممكنة لها كانت هى الحركة البانورامية فوق قوائمها الثلاثية فى مجال ضيق لا يزيد عن ثلاثين درجة) ، وهو ما يفسر الطابع الساكن البليد للعديد من الأفلام الناطقة الأولى • لقد كانت تشبه « المسرح المصور » عند ميلييس ، أو « فيلم الفن » ، أكثر من تشابهها مع أى فيلم صامت يعود الى الأعوام القليلة السابقة على بداية عصر الصوت •

وفى الحقيقة ان تسجيل الصوت ادى ببساطة الى ان السـينما أصبحت « أكثر » جمودا وركودا وسكونا من المسرحيات المصورة التى تعود للعقد الأول من حياة السينما ، وذلك لأن الممثلين كان عليهم الا يتركوا المجال الضيق لكل من الميكروفون الثابت والكاميرا الثابتة ، ولم يؤد الأمر فقط الى انعدام الحركة داخل الكادر بسبب سكون الكاميرا ، ولكن لأن الممثلين كان عليهم أيضا أن يقفوا فى سكون بلا حركة داخل الكادر ، وذلك حتى تظل أصواتهم فى المدى الضيق لقدرة أدوات الصوت البدائية على التسـجيل ، وبالمقارنة فانه فى مسرحية سينمائية مثل « الملكة اليزابيث » (١٩١٢) كان الممثلون قادرين على الأقل ان يتحركوا داخل الكادر حتى لو توقفت الكاميرا عن الحركة على الاطـلاق ، لكن الأفلام الناطقة الأولى جعلت كلا من الكاميرا والممثلين معا يقفون بلا حراك •

كانت هناك مشكلة أخرى تتعلق بالاضاءة داخل الأستوديو ، فقد كانت الاضاءة الرئيسية خلال العشرينيات يتم الحصول عليها من خلال

« **مصابيح القوس الكربونية** » **التى تصدر نوعا من الطنين** ، لذلك فلم يكن من الممكن استخدامها أثناء تسجيل حوار متزامن مع الصورة . **ولقد نجح** الفنيون فى عام ١٩٣٠ فى اضافة بعض الدوائر الكهربائية لهذا المصباح للخفض من صوت الطنين ، ولكن الاستوديوهات وجدت نفسها مضطرة للتحول الى « **مصابيح التانجستين ذات التوهج الحرارى** » ، وقد كانت تلك المصابيح أقل قوة فى الاضاءة من مصابيح الكربون ، كما كان لها عيوبها الأخرى مثل ضرورة استخدام عدد كبير منها ، خاصة مع التحول للتصوير بكاميرتين أو ثلاث كاميرات فى نفس الوقت ، كما جرت العادة فى الفترة الأولى من السينما الناطقة ، عندما كان يتم التقاط لقطات عديدة لحدث واحد لتحاشى القيام بتوليف شريط الصوت بعد التصوير .

وفى الحقيقة ان **تأثير تسجيل الصوت على التوليف السينمائى كان من أكثر العوامل أهمية فى تراجع السينما وتخلفها خلال فترة التحول** للصوت ، فخلال فترة الفيلم الصامت لم يكن المضمون يقيد ويحدد التوليف ، ونادرا ما كان الممثلون ينطقون جمل حوار طويلة ، فقد كانت العناوين الفرعية تقوم بتلخيص مضمون الحوار الى الحد الأدنى ، وهو ما سمح بأكبر قدر من حرية التوليف ، وأحكام بناء اللقطات داخل كل مشهد ، لكن الأمر اختلف تماما فى فترة السينما الناطقة المبكرة ، فقد كان التوليف ـ مثله فى ذلك مثل حركة الكاميرا أو وضع الممثلين وحركتهم ، وكذلك الاضاءة ـ فى حالة خضوع كامل لتقنيات تسجيل الحوار ، وبذلك **أصبح التوليف مجرد أداة تجمع اللقطات جنبا الى جنب ، كما فقد الكثير من قدرته التعبيرية** . وعلى سبيل المثال ، فقد كانت الأفلام التى تستخدم طريقة التسجيل فوق القرص تتألف من مشاهد يجب أن يستمر كل مشهد منها حوالى عشر دقائق كاملة حتى يتم تسجيل الحوار بشكل مستمر على أقراص من مقاس الست عشرة بوصة ، وبالطبع فان التوليف داخل مثل هذه المشاهد كان أمرا غير وارد على الاطلاق ، الى أن طرأت تقنيات أكثر تطورا لتسجيل الصوت فى بداية العشرينيات ، على الرغم من أن الكاميرات المتعددة لتصوير المشهد ذاته فى نفس الوقت كانت تستخدم لاضافة نوع ما من التنويع فى شريط الصورة . (**يشير المؤرخ ديفيد بوردويل الى أن أسلوب استخدام الكاميرات المتعددة أصبح سائدا ما بين عامى ١٩٢٩ و ١٩٣٠ ، فى محاولة من صناع الأفلام للاحتفاظ بقدرتهم على التوليف ، وان كان التوليف الناشىء عن هذه الطريقة يتسم بالروتينية الشديدة والتكرار الممل**) . كما حاول بعض المخرجين احداث تنويع من نوع آخر فى شريط الصورة ـ وان لم يكن ذلك أمرا عمليا ـ وذلك بتغيير عدسات ذات أطوال بؤرية مختلفة داخل اللقطة الواحدة .

كما كانت أنظمة الصوت فوق الشريط تشكل عائقا للتوليف السينمائى ، وذلك بسبب القاعدة المعمول بها فى ضرورة وجود نوع من ازاحة شريطى الصورة والصوت ، حيث ان الصوت – فى كل الأنظمة الضوئية – يسبق الصورة بعشرين كادرا • (فى آلة العرض يقوم المصباح الضوئى الخاص بتمرير الصورة مع العدسة بقراءة الصورة ، كما يقوم مصباح ضوئى آخر وخلية كهروضوئية بقراءة شريط الصوت ، وبالطبع فانه من المستحيل ان توجد هاتان الأداتان فى نفس المكان ، لذلك فانه فى حالة تسجيل الصوت على شريط الفيلم يجب أن يسبق الصوت الصورة المطابقة له ، وذلك لان الشريط يمر بأداتى قراءة الصورة والصوت اللتين تقعان فى مكانين مختلفين . وعلى سبيل المثال ففى **الشرائط من مقاس ٣٥ ملليمترا ، يسبق شريط الصوت شريط الصورة** بعشرين كادرا ، مما يجعل من المستحيل القيام بتوليف اللقطات دون احداث تشويش أو حذف بعض أجزاء شريط الصوت • ان هذه المشكلة لم تجد حلا الا بتطوير أدوات تسجيل الصوت بعد التصوير – أو الدوبلاج – فيما بين ١٩٢٩ و ١٩٣٢) • لذلك فان التوليف فى الأفلام الناطقة الأولى – سواء تلك التى تستخدم الصوت فوق القرص أو الصوت فوق الشريط – كان توليفا يؤدى وظيفة « انتقالية » ، اى انه كان أداة للانتقال من مشهد الى مشهد ، وليس أداة للتعبير عن وجهات نظر متعددة ، **وهكذا اقتصر التوليف التعبيرى – كما اقتصرت قدرة الكاميرا على الحركة أيضا – عندما لا يكون هناك صوت متزامن يتم تسجيله خلال التصوير** ، لقد اختفى كل نوع من أنواع التوليف بسبب بدائية تقنيات تسجيل الصوت آنذاك ، فلم تعد هناك فرصة للقطع المتبادل بين الممثلين الذين يتحادثون معا ، او التوليف بين لقطات قريبة وأخرى بعيدة داخل المشهد الواحد ، كما اختفت أيضا قواعد ولغة المونتاج التى أسسها جريفيث ، والبناء المونتاجى على طريقة ايزنشتين ، وحركة الكاميرا التعبيرية والمتسابة التى أدخلها مورناو وفرويند ، تلك التقنيات التى اضطرت الى الانزواء بسبب التقنيات البدائية لتسجيل الصوت آنذاك ، وحلت محلها سلسلة من الصور الفوتوغرافية الناطقة الملتقطة دائما من زاوية واحدة فى حجم متوسط ، ولم تكن لديها القدرة على التغيير الا عندما يتوقف الكلام • **وهكذا كان من سخريات القدر أن يتحقق أول مفهوم عن السينما فكر فيه اديسون ، باعتبارها سلسلة من الصور المتحركة كل وظيفتها أن تقوم بمصاحبة تصويرية لتسجيل الصوت ، وكان موعد تحقيق هذا المفهوم فى بداية عصر السينما الناطقة ، عندما كانت السينما كفن قد بلغت العقد الثالث من عمرها •**

لكن ما جعل الأمور أكثر سوءا هو أن شركات الانتاج كانت مهمومة باستغلال « بدعة » الصوت ، حتى تستطيع أن تسدد ما عليها من الديون . التى اضطرت اليها خلال فترة التحول للصوت ، لذلك فقد تحولت الى السيناريوهات البليدة التى تضمن لها جمود الكاميرا ، من أجل انتاج افلام اهم ما فيها أنها ناطقة ، كما ان بعض المنتجين تبنوا فكرة أن الفيلم الناطق يمكن أن يتيح شكلا فنيا دقيقا لتصوير العروض المسرحية الشهيرة بممثليها الأصليين ، وتقديمهم الى الجمهور . وبالفعل ، فان أغلب الافلام الامريكية بين عامى ١٩٢٩ و ١٩٣١ كانت من نوع « المسرح المعلب » ، حيث كان يتم نقل مسرحيات واستعراضات برودواى من المسرح الى الشاشة « نقل مسطرة » بالقليل جدا من التعديل ، أو ربما بدون أية تعديلات على الاطلاق . لقد كان الميل لتسجيل العروض المسرحية الحية على شرائط الافلام خلال بدايات السينما الناطقة هو نفس الميل الذى كان سببا فى وجود جنون « فيلم الفن » بين عامى ١٩٠٨ و ١٩١٢ ، كما كان فشلهما فى النهاية متشابها أيضا ، فقد **اصيب الجمهور بالملل من تلك « الافلام الناطقة مائة فى المائة »** (والتى كان يطلق عليها أحيانا **« دراما فنجان الشاى »** ، بسبب جمود الممثلين وكأنهم يتحدثون دون ادنى قدرة على الحركة ، أو كأنهم يشربون الشاى معا) . **ولكن التأثير الذى ظل مستمرا وتمارسه السينما الناطقة حتى اليوم هو انها جذبت ممثلى ومخرجى برودواى الى هوليوود ليبقوا بشكل ما فى عالم السينما** ، ويصبحوا نجوما كبارا (مثل **همفرى بوجارت ، فريدريك مارش ، كلارك جيبل ، فريد أستير ، بول موتى ، سبنسر تراسى ، وكاترين هيبورن** . كما كان من بين المخرجين **جورج كيوكر ، وروبين ماموليان** ، حتى ان الأمر بدا لفترة قصيرة فى خلال عام ١٩٢٨ ، وكأن صناعة السينما قد بدأت فى هجرة عكسية من هوليوود الى نيويورك مرة أخرى ، من أجل البقاء بالقرب من مواهب برودواى ، حيث كان السفر من الغرب الى الشرق يستغرق أربعة أيام بالقطار فى تلك الأيام ، ولم يكن باستطاعة احد ـ الا شديدى الثراء وحدهم ـ تحمل نفقات السفر بالطائرة ، علاوة على ان نيويورك كانت تضم أيضا صناعات تقنيات التسجيل الصوتى والبث الاذاعى . وبالفعل ، فان عديدا من الشركات ـ مثل باراماونت و « م.ج.م » و « فيرست ناشيونال » ووارنر ـ أقامت فى صيف هذا العام استوديوهات صوتية فى نيويورك . لكن الامر عاد الى التوازن بسرعة لتعود صناعة السينما الى هوليوود) . كما أن **السينما الناطقة كان لها تأثير إيجابى آخر ، اذ ان شدة الطلب على السيناريوهات التى تعتمد على الحوار جعلت فن كتابة السيناريو اكثر تعقيدا ، مما جعل الشركات تستورد المواهب الادبية من الشاطىء الشرقى** ، من عالم الكتابة الصحفية والنقد

والكتابة للمسرح وفن الرواية ، ليبقى العـــديد من هؤلاء فى هوليوود ويصبحوا من أهم علامات الســـينما الناطقة . (من بين هؤلاء هيرمان مانكيفيتش ، دورروثى باركر ، س.ن. بيرمان ، بن هيشت ، تشارلز ماك آرثر ، ماكسويل أندرسون ، داشيل هاميت ، ف. سكوت فيتز جيرالد ، وليم فوكنر ، وناثانييل ويست) .

وبالطبع ، كان الممثلون ذوو الخبرة المسرحية يتمتعون بميزة مهمة فى الفترة الأولى للســـينما الناطقة ، لأن المخرجين لم يعد باستطاعتهم الصياح بتعليماتهم فى موقع التصوير كما كانوا يفعلون فى الماضى ، لذلك فقد كانوا فى حاجة الى ممثلين يعرفون كيف يتصرفون بأنفسهم خلال اللقطات الحوارية الطويلة ، كما كانوا يحتاجون أيضا الى ممثلين لهم صوت جميل وقوى ، والقاء فصيح ، وهو ما يعنى ان ممثلى المسرح أو ممثلى السينما ذوى الخبرة المسرحية قد احتلوا مكان نجوم الســـينما الصامتة الذين ظهروا لكنات اجنبية واضحة عندما تحولوا الى السينما الناطقة (مثل ايميل جاننجس ، بولا نيجرى ، فيلما بانكر ، وليـــادى بوتى) كما ان بعض نجوم السينما الصامتة بدت اصواتهم غير مطابقة على نحو ما لصورتهم السينمائية (مثل نورما تالميدج ، كولين مور ، كورين جريفيث ، وجــون جيلبرت) ، وهو ما سبب نوعا من خيبة الأمل لدى الجمهور عندما استمع الى صوت نجومه المحبوبين للمرة الأولى . ولقد كان نجاح الممثلين ذوى الخبرة المسرحية يرجع أحيانا الى قدرتهم العالية على الالقاء والتحكم فى الصـــوت ، فان ممثلين انجليز مثل رونالد كولمان وهيربرت مارشال وكليف بروك وتشارلز لوتون اكتسبوا أهمية كبيرة فى هوليوود ، بفضل اصواتهم الهادئة القادرة على التشكل ، والتى يمكن تسجيلها بأكبر قدر من الدقة فوق شريط الصوت ، لذلك فان بعض نجوم السينما الصامتة مثل جريتا جاربو وجارى كوبر وجانيت جاينور ، استطاعوا البقاء فى فترة التحول للصوت بفضل مساعدة خبراء ومدربين فى الالقاء ينتمون لعالم المسرح . كما كان حلول الصوت سببا فى وصول القادمين الجدد الى هوليوود مثل مهندسى الصوت الذين جاءوا من صناعات التليفون والبث الاذاعى ، والذين لم يكونوا يفهمون شيئا فى صناعة الأفلام ، لكنهم ظهروا فجأة داخل الاستوديوهات وهم يمتلكون سـلطة هائلة فى تحديد اماكن الكاميرات والميكروفونات ، ويكتب المؤرخ آرثر نايت عن الفترة القصيرة التى تحكموا فيها تماما فى صناعة السينما أن : « هؤلاء الخبراء لم يكونوا مهتمين بأى شىء فيما عدا جودة الصوت فى الأفلام التى يعملون فيها ، ولقد كانوا يواجهون كل المشكلات بقدر كبير من التبسيط الساذج ، فقد كانوا يصرون على تصوير المشاهد فى زوايا

واركان ثابتة ، كما كانوا يميلون الى اللقطات القريبة او المتوسطة التى كانوا اكثر قدرة على التحـــكم فيها ، وهكذا فان **كل التقنيات والحرفة السينمائية التى اكتسبها المخرجون خلال سنوات السينما الصامتة تم القاؤها فى غمضة عين جانبا ، لتنسى تماما وتظل لفترة قابعة فى ظل الميـــكروفون »** •

الجدل النظرى حول الصـــوت

منذ مولد السينما الناطقة بدا تسجيل الصوت وكأنه يشكل تهديدا كبيرا للسينما كشكل ابداعى ، مما دفع العديد من المخرجين وأصحاب النظريات السينمائية الى الاعتراض بشدة عليها • لقد كان ما يخيفهم هو ان السينما التى كانت قد وصلت آنذاك الى درجة متطورة من البلاغة ، يمكن ان تتعرض للتقهقر بسبب شغف الجمهور بالسينما الناطقة كبدعة جديدة • ولقد كتب **المؤرخ بول روتا** مثلا لهذا الفريق من المعارضين فى عام ١٩٣٠ :

« لا يمكن أن تقارن باية حال من الأحوال بين قدرة الكلمة المنطوقة وبين القيمة التصـــويرية والوصـــفية شـــديدة الدقـــة للصـــورة الفوتوغرافية ، وان محاولة الجمع بين الكلام والصور هو نوع من الجمع بين وسيطين متعارضين لكل منهما طريقته المختلفة تماما فى التعبير ٠٠٠ فان الفيلم الصامت يتوجه للجمهور من خلال الصورة فقط ، لذلك فانه يستطيع أن يحقق تأثيرا دراميا قويا يظل فى ذهن المتفرج طويلا ٠٠٠ على العكس ، فبمجرد أن ينطق الصـــوت الكلام فى السينما فان كل آلات الصوت تحتل موقع الصدارة بدلا من الكاميرا ، مما ينتهك الفطرة الطبيعية لادراك الصورة وحدها » •

كان هناك آخرون مثل ايزنشـــتين وبودوفكين يدركون ان الصوت يشكل نوعا من التهديد ، لكنهم ادركوا ايضا قدرته على اضافة بعد جديد للوسيط السينمائى . وقد قام ايزنشتين وبودوفكين والكســندروف باصدار **بيان بعنوان « الصوت والصورة »** قاموا بنشره فى ٥ اغسطس ١٩٢٨ وصفوا فيه الموقف بدقة وصدق :

« ان **الفيلم الناطق سلاح ذو حدين** ، ومن المحتمل جدا أن المخرجين الذين سيتحولون الى السينما الناطقة ، سوف يبدون اقل قدر من المقاومة للدفاع عن الفن ، أى أنهم سوف يحاولون ببساطة ارضاء فضول الجماهير

فى الاستماع للسينما الناطقة ، وسوف نشهد فى البداية استغلالا تجاريا لهذه البضاعة سهلة الصنع والبيع ، أى بضاعة الفيلم الناطق ، حيث تتطابق الكلمات المسجلة بكل التطابق والواقعية مع حركة الشفاه على الشاشة ، وحيث يستمتع المتفرج بايهام أنه يسمع حقيقة الممثل وهو يتحدث أو حين يسمع بوق السيارة أو صوتا صادرا من آلة موسيقية ... الخ . ان تلك الفترة القصيرة من النزوع الأهوج لن تسبب ضررا لتطور الفن الجديد ، لكن سوف تتلوها مرحلة ثانية أكثر اهمية وخطرا ، **فسوف يزول الفضول الاول لاكتشاف الامكانات العملية لتلك البدعة الجديدة ، لذلك سوف يحاول السينمائيون أن يتحولوا الى الدراما المأخوذة عن (الأدب الجيد) ، كما سوف يبذلون محاولات أخرى لكى يجعلوا المسرح يغزو السينما ، وتلك هى المرحلة التى سوف يقوم فيها الصوت بتدمير فن المونتاج ... [لهذا فان العلاج يكمن فى] استخدام الصوت على أنه عنصر يقابل المونتاج المرئى ويتفاعل معه** ، وهو ما سوف يتيح امكانات جديدة لتطوير المونتاج واتقانه . ويجب أن تمضى المحاولات الأولى **لتجريب الصوت فى طريق (عدم التطابق) مع الصور المرئية** ، وتلك الطريقة وحدها هى التى سوف تحقق الشعور الذى نبحث عنه ، والذى سوف يؤدى يوما بعد يوم الى **خلق تفاعل اوركسترالى بين الرؤية والصورة وبين الصوت والصورة** ... [لهذا فان الفيلم الناطق يمكن أن يتيح ميزة تقنية لا تتيحها السينما الصامتة] **فالاكتشاف التقنى الجديد لتسجيل الصوت ليس مجرد فرصة او بدعة يمكن استغلالها على نحو تجارى ، ولكنها هى الطريق الطبيعى لنمو وتطور فن السينما وقيادته الطليعية** ، فبفضله يمكن للفنانين أن يفتحوا الطرق المسدودة التى توصل اليها أحيانا السينما الصامتة .. ولقد كانت العناوين الفرعية المكتوبة من أهم تلك الطرق المسدودة ، على الرغم من تلك المحاولات العديدة لجعلها أكثر اتساقا مع حركة الصورة داخل الفيلم . كما أن الفنانين فى السينما الصامتة قد يضطرون أحيانا للجوء لبعض اللقطات التوضيحية التى قد تسبب ارباكا لتكوين المشاهد وابطاء فى ايقاع الفيلم .. لهذا **فعندما يتم التعامل مع الصوت كعنصر جديد من عناصر المونتاج ـ وكعنصر مستقل عن الصورة ـ سوف يتيح ذلك حتما أدوات فعالة وجديدة وشديدة التأثير فى مجال التعبير** ، يمكن بواسطتها حل المشكلات التى لاتزال عاجزين عن تقديم أى حل لها ، فان من المستحيل أن نجد حلولا جذرية لو ظلت بأيدينا فقط عناصر الصورة وحدها » .

ولقد تحدث ايزنشتين مستفيضا عن تجربته السلبية فى محاولة تحقيق التكامل بين العناوين الفرعية المكتوبة والصورة السينمائية .

ومن المؤكد ان هذه العناوين تشكل عائقا حقيقيا فى السينما الصامتة ، حيث انها تقطع تدفق السرد السينمائى وتكسر ايقاع المونتاج ، وكثيرا ما اشار النقاد على سبيل المثال الى ان واحدا من اعظم الأفلام فى نهاية عصر السينما الصامتة وهو فيلم « آلام جان دارك » (١٩٢٨) من اخراج كارل تيودور دراير قد عانى من الأثر السلبى الفادح لحشر العناوين المكتوبة المتضمنة للحوار فى المواقف الحاسمة داخل السرد السينمائى ، لذلك فان مثل هذا الفيلم كان يمكن أن يكسب الكثير من خلال تسجيل الصـــوت ، لذلك يمكن القول بأن السينما الناطقة التى ساهمت فى التخلص من الاضطرار الى العناوين الفرعية المكتوبة ، قد قامت بتحرير السينما من ذلك القيد الذى استمر ثلاثين عاما وربطها بالكلمة المكتوبة ، لذلك أتاحت السينما الناطقة بعدا روائيا لا يسبب انقطاعا فى الحيوية البصرية للمونتاج ، لذلك فان المهمة الحقيقة التى كان يجب على الفنانين القيام بها هو الا يسمحوا للسينما بأن تقيد من جديد بأغلال الكلمة المنطوقة فى الفيلم الناطق •

كما كان هناك فى السينما الأوربية فنان ذو نزوع شكلى يحمل شعورا مماثلا بالنسبة للصوت ، وهو المخرج الفرنسى الشاب رينيه كلير (١٨٩٨ ـ ١٩٨١) ، الذى كتب فى عـــام ١٩٢٩ أنه يعارض « الأفــلام الناطقة مائة فى المائة » ، لــكنه كان يرى امكـــانات ابداعية حقيقية لاستخدام الصوت فى الافلام ، وهى الامكانات التى سوف يحققها بالفعل فى عام ١٩٣١ فى فيلميه « المليون » ، و « الحرية لنا » • لقد كتب عن هذا الموضوع يقول : « الفيلم ليس كل شىء ، فهناك ايضا الفيلم الناطق حيث تتعلق الآمال الأخيرة للمدافعين عن السينما الصامتة ، فهم يعتمدون على السينما المزودة بالصوت لكى يستطيعوا دفع الخطر الذى يتمثل فى ظهور الأفلام الناطقة ، فلو كانت « محاكاة » الأصوات الطبيعية تبدو ضيقة الحدود ومخيبة للآمال ، فان من الممكن « تفسير » هذه الأصوات لخلق مستقبل جديد للسينما » • كما أثنى كلير ثناء خاصا على واحد من أوائل الافلام الامريكية الموسيقية « لحن برودواى » كفيلم يستخدم شريط الصوت بذكاء كبير • لقد كان كلير معجبا على نحو خاص بمشهد نسمع فيه صوت باب يغلق بشدة ، كما نسمع ايضا صـــوت سيارة تبدأ فى الدوران والحركة ، دون أن نرى صورة هذه الأشياء على الشاشة ، فكل ما نراه هو لقطة قريبة للبطلة وقد استولى عليها القلق البالغ ، وهى تعيش لحظة الفراق • فى مشهد آخر نرى البطلة وهى على حافة البكاء ، وعندما يختفى وجهها بطريقة الاختفاء التدريجى نسمع صوت تنهيدة عميقة بينما نرى الشاشة مظلمة • ان كلير يتوصل من ذلك الى ان « الصوت

فى هاتين اللحظتين قد تم استغلاله بشـــكل ملائم تماما لكى يحل محل الصورة ، وهذا نوع من الاقتصاد السردى سوف يمكن الفيلم الناطق من التلاعب بقدر اكبر من المؤثرات الخاصة » ·

لقد كان ما اكتشفه كل من المخرجين السوفيت الثلاثة وكلير هو ان الصوت يشكل تهديدا للسينما « فقط » عندما يصبح الميكروفون تابعا ذليلا للكلمة المنطوقة ، او للأصوات الطبيعية ، تماما كما كانت الكاميرا تابعا ذليلا للواقع فى بداية عصر السينما الصامتة ، حتى انه لم يكن فى استطاعتها آنذاك ان تحاول على الاطلاق أن تقطع استمرارية الزمان والمكان · لهذا فانه يمكن القول ان ذلك الراى الايجابى ـ بالنسبة لحلول عصر الصوت ـ يرفض الصوت المتزامن او الطبيعى الذى يسمع فيه المتفرج ما يرآه على الشاشة ، كما يرى ما يسمع على شريط الصوت بشكل يخلو من الابداع الفنى ، وهو ما يمثل بالفعل فى تلك الحالة تهديدا للانجازات الشكلية والابداعية للسينما الصامتة · لكن **هذا الموقف يدافع عن اســتخدام الصــوت غير المتزامن ـ او الكونترابونطى ـ حيث يمكن ان يشكل الصوت عنصرا متعارضا ومتفاعلا فى آن واحد مع الصورة، من اجل تحقيق قـدر اكبر من الابـداع ، بنفس الطريقة التى كانت تتعارض وتتفاعل بها اللقطات داخل مونتاج المشهد فى السينما الصامتة ·** لهذا يمكن القول ان هذا الراى الايجابى تجاه الصوت يدعم تقنية تسجيل الصوت ، كامتداد واتساع لنطاق المونتاج ، حيث يمكن استخدام الأصوات الطبيعية والحوار والموسيقى كعناصر مضادة ومتفاعلة مع الصورة المرئية ، وهو ما يعبر عنه **بودوفكين** بقوله ان « **الصــوت والكلام الانسانى يجب استخدامهما بواسطة المخرج ، ليس عن طريق التطابق الحرفى ولكن من اجل تضخيم واثراء الصورة المرئية على الشاشة** » ·

وهكذا شهدت فترة ولادة الفيلم الناطق جدلا نظريا خصبا بين المدافعين عن الصوت المتزامن ضد المدافعين عن الصوت غير المتزامن ، وهو جدل يشبه فى نواح كثيرة ما حدث خلال العقد الأول من مولد السينما ذاتها ، فقد كان السؤال هو اذا ما كان شريط الصوت ـ مثل الكاميرا فى بداية السينما ـ يجب أن يقتصر دوره على تسجيل الواقع ، بشكل طبيعى ، أو انه يجب عليه أن يخلق واقعا مركبا بطريقته الخاصة ، انه **السؤال الذى يمكن ترجمته على نحو عملى فى اذا ما كان الصوت يجب ان يكون متزامنا مع الصورة ، لكى يقدم نسخة من الصوت الطبيعى او الحرفى ، او اذا ما كان يجب وضـــعه فى صراع خلاق مع شريط الصورة** · وبالطبع كانت هناك مواقف عديدة تقف بين هذين الموقفين

المتعارضين ، يمكن أن تؤدى الى نتائج صحيحة أحيانا أو خاطئة أحيانا أخرى ، فمن **الافضل للسينما فى الحقيقة أن تجمع بين الموقفين** ، كما اكتشف ذلك بالفعل كل رواد الاستخدام الخلاق لتسجيل الصوت . ولكن الامر بدا على الأقل خلال السنوات الأولى كما لو أن مستقبل الفيلم الناطق يواجه الاختيار المرير بين السير فى هذا الطريق أو ذاك .

لقد كان الاهتمام الاساسى بين عامى ١٩٢٨ و ١٩٣١ هو الحصول على أكبر قدر من جودة الصوت خلال التصوير ، مع اعطاء اقل قدر من الاهتمام للتفكير فى امكانية تعديل شريط الصوت بعد اتمام تسجيله ، فقد كانت الفكرة السائدة هو أن الصوت المسجل فى موقع التصوير هو الغاية الأساسية كمنتج نهائى ، وهى الفكرة التى تنبع من مصادر عديدة ، من أهمها أن النموذج المبكر لتسجيل الصوت كان البث الاذاعى المباشر ، حيث ان الهدف من تسجيل الصوت هو اعادة اذاعته على المستمعين ، ولأن العديد من مهندسى الصوتيات الذين اقتحموا أبواب هوليوود فى سنوات الانتقال الأولى قد جاءوا مباشرة من صناعة البث الاذاعى ، فقد كانوا يحملون معهم مفاهيمهم المسبقة الجاهزة ، وطرائقهم التقليدية فى التعامل مع تقنيات تسجيل الصوت . لكن المصدر الأكثر تأثيرا فى هذا المجال يكمن فى النزعة المحافظة عند المنتجين الأمريكيين الذين كانوا يؤمنون بان المزاوجة التامة بين الصوت والصورة كانت ضرورية ، لتحاشى الى نوع من التشوش واضطراب الفهم لدى الجمهور ضيق الأفق ، ولقد كانوا يشعرون بأن الفصل بين الصوت والصورة ـ حتى فى حده الأدنى بتسجيل صوت طبيعى دون أن يرى المتفرج مصدره على الشاشة ، مثلما ظهر على سبيل المثال فى فيلم « لحن برود واى » ـ يمكن أن يحدث ارتباكا فى ادراك المتفرج ، تماما كما كان المنتجون الأوائل يكرهون تجزئ المشهد الى لقطات متعددة . لذلك فقد **كانت الممارسة والتطبيق والفكر داخل صناعة السينما الأمريكية لعدة اعوام بعد حلول الصوت ، تسير فى طريق تسجيل الصوت والصورة متزامنين فى وقت واحد ، مما كان يعنى أن كل ما يسمعه المتفرج على شريط الصوت يجب أن يراه فوق الشاشة والعكس بالعكس** . لهذا تم انتاج عدد هائل من **الافلام « الناطقة مائة فى المائة » مثل فيلم « أضواء نيويورك »** ، والتى كانت تشبه الى حد بعيد التمثيليات الاذاعية المصورة .

على الجانب الآخر كان هناك السينمائيون ذوو النزعة التشكيلية ، مثل ايزنشتين وبودوفكين وكلير ، الذين كانوا يؤمنون بأن الصوت غير المتزامن ـ أو الكونترابونطى ـ هو الطريقة الوحيدة لاستخدام تلك

التقنية الجديدة ، حيث يمكن استخدام كل العناصر الصـــوتية ، مثل الموسيقى ، وغناء الكورس ، والمؤثرات الصوتية مع اقل قدر من الحوار ، على نحو كونترابونطي يتقابل ويتفاعل مع الصورة ويفسرها . ولقد تم حل هذا الجدل فى النهاية من خلال **اكتشاف امكانية تحقيق التزامن بين الصوت والصـــورة بعد الانتهاء من التصـــوير ـ او الدوبلاج ـ وهو الاكتشاف الذى يســـمح باستخدام الصوت المتزامن وغير المتزامن فى اتساق كامل وحرية ابداعية داخل الفيلم الواحد .**

تحقيق التكيف مع تقنيات الصوت

كان المخرج الأمريكى **كينج فيدور** (١٨٩٤ ـ ١٩٨٢) هو اول من استخدم طريقة **تحقيق التزامن بعد التصـــوير** فى اول افلامه الناطقة **« هاليلويا »** (١٩٢٩) ، الذى يعتبر ايضـا أول الأفلام المهمة فى عصر السينما الناطقة . تم تصوير فيلم « هاليلويا » **فى مواقع الأحداث الحقيقية** داخل مدينة ممفيس وحولها فى ولاية تينيسى ، وبطاقم كامل من الممثلين الزنوج . **وهو الفيلم الذى يصـــور مشهده الأخير مطاردة شرســـة فى** احراش ومستنقعات اركانساس . قام فيدور بتصوير هذا المشهد كاملا على نحو صامت بكاميرا لا تتوقف عن الحركة ، ليقوم فيما بعد داخل الاستوديو باضافة شريط صوتى يحتوى على اصوات طبيعية للمطاردة ، مثل صوت فروع الاشـجار وهى تتكسر ، والطيور وهى تصرخ ، وصـوت لهاث الشخصيات ، والتى قام بتسجيل كل منها على نحو منفصل (**كان هذا ناتجا فى جزء منه عن مصادفة سعيدة ، فقد توقفت آلات الصوت عن العمل عندما وصل فيدور وطاقم العمل الى ممفيس ، لذلك قرر البدء فى التصوير مضطرا كأنه يعمل فى فيلم صامت** ، وكان هذا بمثابة الاكتشاف الذى استمر فى ممارسته حتى عندما عادت آلات الصوت للعمل ، **لأنه اكتشف ببساطة أن ذلك يمنحه قدرا كبيرا من الحرية** ، وفى الحقيقة ان عملية الدوبلاج ذاتها كانت شديدة الصعوبة ، ويقال ان المونتير الذى كان يعمل مع فيدور قد أصيب بانهيار عصبى فى منتصف الفيلم) . لقد كان هذا انجازا تقنيا عبقريا فى ضوء بدائية ادوات تسجيل الصوت فى تلك الأيام، ولكن لأن شريط الصوت هو بالفعل منفصل عن شريط الصورة ـ على الرغم من انه يتم طبعهما جنبا الى جنب على شريط الفيلم ـ فان امكانية دوبـــلاج الصـــوت بعد التصـــوير قـــد بـــدأت فى اثبـــات وجـــودها منـــذ ان تم اكتشـــافها ، وفى هـــذا الصـــدد يقـــول **المؤرخ لويس جاكوبز** : « ان انفصال الصوت وتسجيله عن طريق استعادته مسموعا اثناء مشاهدة الفيلم ، يمكن تحقيقه بسبب الطبيعة الآلية لكل من اجهزة تسجيل الصوت وعملية التوليف ، **فالميكروفون والكاميرا آلتان مستقلتان** ، حيث ان كلا منهما يقوم بتسجيل ما يراه او يسمعه اما فى

وقت واحد أو على نحو منفصل » ، لكن فيدور على أية حال كان هو أول من أدرك ذلك ، وأول من أدرك بالتالى ان الصوت يمكن ان يخلق تأثيرا نفسيا مستقلا عن الصورة • كما قام مخرج أمريكى آخر هو « **لويس مايلستون** » (١٨٩٥ ـ ١٩٨٠) باستخدام **الدوبلاج** بعد التصوير **للمشاهد الحربية** لفيلمه الكبير الداعى للسلام « **كل شيء هادىء على الجبهة الغربية** » (١٩٣٠) ، وذلك عندما قام بتصوير هذه المشاهد بكاميرا صامتة متحركة فى المواقع الحقيقية ، ليقوم بدوبلاج الأصوات الحربية بعد التصوير • وفى عام ١٩٣١ استطاع مايلستون ان يحافظ على الحركة المستمرة للكاميرا فى فيلمه « **صفحة الغلاف** » ، الذى اقتبسه من المسرح بين هيشت وتشارلز مكارثر ، على الرغم من احتواء الفيلم على حوار كوميدى شديد السرعة ، كما استخدم **أرنست لوبيتش** أيضا طريقة الدوبلاج فى أول أفلامه الناطقة ، وهى الأفلام الموسيقية التى تتمتع بالحيوية « **استعراض الحب** » (١٩٢٩) ، و « **مونت كارلو** » (١٩٣٠)، تماما كما فعل **رينيه كلير** فى فيلم « **تحت سقوف باريس** » (١٩٣٠) • ان هذه الأفلام وغيرها (مثل « **فتى ليلة السبت** » (١٩٢٩) من اخراج **ادوارد سوذرلاند** ، و « **رجل من فرجينيا** » (١٩٢٩) **لفيكتور فليمنج** ، و « **قلوب ديكسى** » (١٩٢٩) **لبول سيلوين** ، و « **ليالى الحى الصينى** » (١٩٢٩) **لوليم ويلمان**) توضح انتقالا تدريجيا نحو التأكيد على أهمية التسجيل بعد التصوير خلال الفترة من ١٩٢٩ الى ١٩٣١ ، حتى انتهى الأمر الى التأكد من أهمية الدوبلاج •

فى كل تلك الأفلام كان يتم تسجيل الصوت والتعامل معه على شريط صوتى ذى قناة واحدة ، ولكن **روبين ماموليان** (١٨٩٧ ـ ١٩٨٧) **الذى جاء من عالم الاخراج المسرحى فى مسارح برودواى قام بادخال** عنصر جديد على تسجيل الصوت ، عندما **استخدم اثنين من الميكروفونات لكى يقوم** بتسجيل حوار متداخل فى أحد مشاهد فيلم « **تصفيق** » (١٩٢٩)، ليقوم بجمع الصوتين معا على شريط الصوت .لقد كانت شرائط الصوت الأولى تحتوى على قناة واحدة ، وهو ما يعنى عدم القدرة على الفصل بين نوع من الأصوات ونوع آخر ، فكان الجميع يتحدثون فى ميكروفون واحد ، دون أن تكون هناك امكانية لاضافة خلفية من الموسيقى أو المؤثرات الصوتية ، الا اذا كانت هذه الأصوات موجودة بالفعل عند تسجيل الحوار ، حيث كانت الأوركسترا ، أو آلة المؤثرات الصوتية تقبع فى مكان ما داخل الاستوديو فى خارج الكادر • ولكن عندما قام ماموليان باستخدام اثنين

من الميكروفونات ، ثم المزج بين الصوتين ، فانه فى الحقيقة **فتح طريقا جديدا امام امكانية التسجيل على قنوات متعددة فوق شريط الصوت خلال مرحلة الدوبلاج** ، مما يسمح بالتحكم الدقيق لكل الأصـــوات على الشريط ، وهى الامكانية التى تحققت من خلال استخدام أربع قنوات للتسجيل منذ عام ١٩٣٢ ، ولقد قام ماموليان ايضا فى فيلم « **شوارع المدينة** » (١٩٣١) بادخال **أول فلاش باك صوتى** ، عندما تعاد مقتطفات من الحوار التى تم سماعها فى أجزاء سابقة من الفيلم ، مصحوبة بلقطات قريبة للبطلة ، مما يوحى بأنها تتذكر تلك الكلمات ٠

فى التطبيق العملى ظل سائدا استخدام نوع واحد من الأصوات على شريط الصوت ، بمعنى أن المتفرج لا يستطيع الا أن يسمع حوارا فقط أو موسيقى فقط ، ونادرا ما كان يتم سماعهما معا وذلك بتسجيلهما فى وقت واحد خلال التصوير ، وهو ما كان يبدو متسقا مع السياق الواقعى للفيلم ، عندما كانت الأحداث تحـــدث على سبيل المثال فى الصالات الموسيقية ، على نحو ما نرى فى فيلم « **الملاك الأزرق** » (١٩٣٠) للمخرج **جوزيف فون ستيرنبرج** ٠ وبحـــلول عام ١٩٣٣ ، استطاعت التكنولوجيا تحقيق امكانية المزج الصوتى بين عدة شرائط صـــوتية مسجلة ، يحتوى كل منها على موسيقى تصويرية ، أو مؤثرات صوتية ، او حوار متزامن ٠ وكانت هذه التقنيات دقيقة بحيث لا تسمح بالتشويش الناتج عن عملية الدوبلاج ، بل ان شركة « آر ٠ سى ٠ ايه » استطاعت فى أواخر الثلاثينيات تحقيق امكانية **تسجيل الموسيقى وحدها فوق عدة قنوات على شريط الصوت** ٠ وبحلول عام ١٩٣٥ ، وطبقا لما يقوله مهندس الصوت المخضرم فى عالم السينما جيمس ج ٠ ستيوارت ، فان **الفنيين القائمين على مزج الأصوات خلال مرحلة الدوبلاج قد اكتسبوا وضعا يساوى فى اهميته مونتير الفيلم نفسه** ٠ كما تم اختراع تقنيات أكثر تقدما تحقق أكبر قدر من دقة عملية الدوبلاج ، مثل استخدام **أدوات التحكم فى مستوى انخفاض الصوت ، بل التحكم فى نغمته ايضــا ، بالاضافة الى تقنيات الغاء أصوات الضجيج غير المطلوبة** ٠ وفى اواخر الثلاثينيات ، كانت **عمليات الدوبلاج** ـ التى بدأت كأداة لاضافة المؤثرات الصوتية للمشاهد التى تتحرك فيها الكاميرا ـ قد **أصبحت هى العملية الحقيقية للانتاج الكامل للشريط السينمائى** الذى يتم عرضــــه ٠ وقد اصبحت هذه العملية مطبقة فى أنحاء العالم كله ، حتى أن ٩٠٪ من الأفلام التى تحتوى على حوار يتم صنعها من خلال الدوبلاج ٠ ومنذ ادخال هندسة التسجيل المغناطيسى للصوت فى اواخر الخمسينيات ، اصبح واضحا انه يمكن اعادة تســـجيل العديد من القنوات المنفصـــلة على شريط واحد

(بشكل ستريو فونى) كانت تصل الى ست قنوات ، بل ان العديد من الأفلام الضخمة ذات الشاشة العريضة فى الخمسينيات والستينيات كانت تستخدم فى بعض مشاهد المجاميع الهائلة ما يصل الى ٥٠ قناة . وخلال السبعينيات ، تم ادخال تحسينات جديدة على جودة الصوت باستخدام نظام التسجيل اللاسلكى من ثمانى قنوات . ثم تم ادخال **نظام « دولبى » الصوتى الذى يتيح استعادة الصوت « المجسم » ، بطريقة ضوئية غير مغناطيسية يتم فيها الغاء التشويش تماما .**

لقد كانت **طريقة الدوبلاج هى العامل الحاسم الأول فى تحرير كاميرا الفيلم الناطق من زنزانتها الزجاجية ، وتحرير السينما الناطقة كلها من تلك الفكرة المستحوذة ضيقة الأفق بان كل ما نراه على الشاشة يجب ان نسمعه على شريط الصوت** . لقد كان نظام تسجيل الصوت فى طفولته مقيدا بقوانين العالم الطبيعى اكثر من أى وقت سابق (حيث يتم تسجيل المشهد بالصوت والصورة ، بالاحتفاظ باستمرارية الزمان والمكان ودون انقطاع على الاطلاق) ، ولكن الدوبلاج أعاد الى السينما قدرتها على اعادة تشكيل مادتها الخام على نحو جمالى ، ومع تجربة الدوبلاج بدأ المخرجون فى ان يدركوا ان « سينمائية شريط الصوت لا تنبع من كون الصوت متزامنا أو غير متزامن ، ولكن من كونه مزيجا بين انواع مختلفة من الصوت ، تبقى جميعها تحت سيطرة المخرج — وربما يسيطر عليها أكثر من سيطرته على العناصر البصرية ، حيث ان الصوت يمكن خلقه على نحو صناعى . وكما يكتب المؤرخ آرثر نايت ، فانه كان بقدرة المخرج ان يتعامل مع كل صوت بشكل منفصل : « لقد كان يمكنه ان يقوم بتشويش الصوت أو خنقه أو تضخيمه أو التخلص منه كما يشاء ، كما أن المخرج يستطيع أن يقوم بتصوير المشهد بكاميرا صامتة ، ثم يقوم بدوبلاج الصوت فى مرحلة لاحقة . كما يستطيع أيضا أن يقوى من التأثير الوجدانى للحوار باستخدام الموسيقى ، او يجمع بين الحوار والمؤثرات الصوتية الطبيعية ... لقد أصبح الدوبلاج هو نقطة الانطلاق الجديدة الأولى فى تطوير الفن الجديد » .

ومن التطورات الأخرى التى ساعدت على تحرير السينما الناطقة من ركودها الذى عانت منه فى الفترة الأولى ، كانت هناك تطورات تقنية خالصة . وقد تم حل العديد من المشكلات منذ عام ١٩٣٣ من خلال الجمع بين العديد من الاكتشافات التقنية المختلفة . فبحلول عام ١٩٣١ على سبيل المثـال تم التخلى تماما عن طريقة الصوت فوق القرص ، وعن استخدام الكاميرات المتعددة ، **وخرجت الكاميرات من « صناديق الثلج »**

وتحولت الى استخدام عوازل صغيرة خفيفة الوزن مانعة للصـــوت ، توضع فيها الكاميرا لكى تمنع تسرب طنين الموتورات . وبهذا استطاعت الكاميرات أن تقوم بتصوير الصوت المتزامن وتسجيله ، دون الحاجة الى الزنازين الزجاجية القديمة . وخلال سنوات قليلة تم **انتـــاج كاميرات احدث واصغر ، لا تحدث ضجيجا على الاطلاق بفضل استخدام عازل ذاتى** ، وهكذا تم التخلص من كل الأدوات القديمة العازلة للصوت . لقد أتاحت هذه التقنيات للاستوديوهات **العودة لاستخدام مصابيح الكربون** (التى كانت تتيح قدرا أكبر من الاضاءة ، رغم انها كانت تتدخل فى اضافة ضوضاء لشريط الصوت) . ولكن معظم الاستوديوهات كانت قد تحولت بالفعل خلال الثلاثينيات لاستخدام **مصابيح التوهج الحرارى** عندما تم اكتشاف قدراتها على تحقيق **مؤثرات « الضوء الناعم »** ، كما اصبح ممكنا مرة أخرى **العودة لاستخدام حركة الكاميرا فوق القضبان أو فوق الروافع** . ومن الجدير بالذكر أن **الفريد هيتشكوك** فى فيلمه « **ابتزاز** » ، و**روبين ماموليان** فى فيلم « تصفيق » ــ وكلاهما من انتاج عام (١٩٢٩) ــ قد استخدما الحركة فوق القضبان بوضع صناديق الكاميرا الزجاجية فوق العجلات . كما أن **الميكروفونات اصبحت اكثر قدرة على الحركة باستخدام انواع جـــديدة من ذراع الميكروفون** منذ عام ١٩٣٠ ، فقد كانت ذراع الميكروفون الطويلة تقوم بتعليق الميكروفون فوق المنظر مباشرة بحيث تقع خارج الكادر ، مما يسمح لها بان تتابع حركة الممثلين ، ليتم التخلى تماما عن الميكروفونات البدائية التى كان يتم اخفاؤهـــا فى قطع الديكور ، بالاضـــافة الى أن الميكروفونات خلال الثلاثينيات امتلكت قدرا أكبر من **القدرة على التحكم والتوجيه بحيث يمكنها التقاط تردد صوتى محدد أو الاصوات الصادرة من اتجاه بعينه** ، علاوة على أن تقنيات خفض ضوضاء الشريط نفسه بدأت منذ عام ١٩٣١ .

خلال تلك السنوات ذاتها تحسنت تقنيات التوليف ، فمنذ عام ١٩٣٠ أصبحت **الموفيولا النـــاطقة** متاحة ، لتدخل فى مراحل عديدة من التطور خلال ذلك العقد ، وهى الموفيولا التى تشبه آلة توليف السينما الصامتة ، والتى تحمل نفس الاسم ، ولكن الموفيولا الناطقة تحتوى على رأسين متجاورين لقراءة الصورة والصوت ، يمكن استخدام أحدهما بشكل منفصل أو الجمع بينهما لتحقيق التزامن ، ويدور فيها شريط الصوت الضوئى فى حركة متصلة عن طريق التروس المسننة كما فى آلة العرض ، ولكن يمكن ايقاف حركتها وتحريكها يدويا . ومنذ عام ١٩٣٢ بدأت طريقة « الترقيم بالأستيكة » أو الترقيم على الحرف أو الحافة ، وذلك من أجل تحقيق تزامن دقيق بين الصوت والصورة خلال عملية القطع والتوليف،فقد

كانت حواف الشريط مرقمة على ناحيتي الصورة والصوت ، مما يسمح بتوليف القصاصات المصورة واعادة التزامن بينها ٠

وكما يشير المؤرخ بارى سولت ، فان التقنيات التى تم ابتكارها بين عام ١٩٢٩ و ١٩٣٣ لم تصل الى ذروة استخدامها الا فى منتصف الثلاثينيات ، وعلى الرغم من ذلك فان بعض العناصر فى عملية تسجيل الصوت ظلت غامضة ، كما ان **النظام الضوئى كان لايزال يحتفظ بالطريقتين المختلفتين : الكثافة المتغيرة او المساحة المتغيرة** ٠ ففى الطريقة الاولى تتغير **كثافة** الضوء والظل على السليولويد الخاص بشريط الصوت، بينما فى الطريقة الثانية يستخدم الظلام الذى تختلف **مساحته** على شريط الصوت كاداة لاستعادة الصوت المسجل ٠ وكانت الطريقة الاولى فى تغير **الكثافة** ملائمة فى تسجيل **الحوار** ، كما بدأ فى أفلام « موفيتون فوكس » فى عام ١٩٢٧ ، بينما كانت طريقة تغير **المساحة** التى بدأت مع فوتوفون « آر ٠ سى ٠ ايه » فى عام ١٩٢٨ متفوقة فى تسجيل **الموسيقى** ، بفضل مدى الذبذبة فيها ٠ ولأن طريقة المساحة المتغيرة عانت بين عامى ١٩٢٩ و ١٩٣٥ من اصدار اصوات مشوشة فى الأصوات الحادة جدا او الغليظة جدا ، فان مهندسى شركة « آر ٠ سى ٠ ايه » كانوا يعتقدون ان هذا النظام يعتمد على قواعد علمية معينة ، أثبتت التجارب عكسها تماما ، مما يؤكد أن النظام الضوئى لتسجيل الصوت ظل حتى عام ١٩٣٥ يعمل فى ظل اسس علمية غامضة وغير مفهومة ، ولكن عندما تم استيعاب هذه الأسس استطاع المهندسون انجاز تحسينات على طريقة المساحة المتغيرة ، للتخلص تماما من التشويش فى تسجيل الحوار ، وتلك هى التقنيات التى وضعت موضع التطبيق فى مرحلة الدوبلاج فى عام ١٩٣٦ ٠ كما أصبحت هذه التقنيات قابلة للاستخدام فى مواقع التصوير منذ عام ١٩٣٧ ، وهو ما جعل طريقة المساحة المتغيرة هى الأفضل لكل نظم تسجيل الصوت ، بفضل اتساع مدى التردد الصوتى والقدرة على تقليل حجم الصوت وتكبيره ، ليختفى منذ عام ١٩٤٥ نظام الكثافة المتغيرة اختفاء كاملا٠

وعلى الرغم من أن الأفلام فى السينما والتليفزيون يتم تسجيل الصوت لها اليوم بطريقة الشريط المغناطيسى (وهى التقنية التى بدأت منذ عام ١٩٥٨) ، فان **شريط الصوت المركب فى كل النسخ المعروضة فى السينما او التليفزيون يعتمد دائما على طريقة المساحة الضوئية المتغيرة** ٠

السينما الناطقة ونظام الاستوديو فى امريكا

انماط فيلمية قديمة واخرى جديدة

احدث دخول الصوت الى فن السينما تغييرا جذريا فى شكل السينما الغربية وبنائها ، ففى الولايات المتحدة كان سببا فى ميلاده عدة انماط فيلمية مهمة ، بالاضافة الى تاسيس نظام للانتاج ، هو الذى حدد شخصية الافلام الأمريكية لمدة عشرين عاما تالية . كان أهم هذه **الانماط الفيلمية هو الفيلم الموسيقى** الذى تطور بشكل مواز لتطور السينما الناطقة ذاتها ، لذلك كانت الأفلام الناطقة الأولى تعتمد على مجرد تصوير نسخ سينمائية من **مسرحيات برودواى الموسيقية** ، وكان فيلم « **مغنى الجاز** » (١٩٢٧) بالطبع واحدا من هذه الأفلام . ولقد كانت تلك الافلام الموسيقية فى البداية لا تعد أكثر من كونها مسرحا مصورا ، ولكنها فى خلال عدد قليل من السنوات **استطاعت ان تسير فى شكلها فى اتجاه النضج** ، حتى أصبحت تتميز بقدر كبير من الحس السينمائى الخالص . كما أصبحت اهم الأنماط الفيلمية خلال الثلاثينيات . وكان هذا فى جوهره **حصادا لموهبتين اساسيتين هما باسبى بيركيلى** (١٨٩٥ ـ ١٩٧٥) **وفريد استير** (١٨٩٩ ـ ١٩٨٧) .

جاء بيركيلى من عالم مسرح نيويورك ، حيث كان مخرجا للرقصات ، ليبدأ أعماله فى هوليوود لدى صامويل جولدوين فى عام ١٩٣٠ ، لكن عبقريته لم تكشف عن نفسها حتى أنتقل الى شركة « اخوان وارنر » فى عام ١٩٣٣ ، ليعمل **مخرجا للرقصات** فى الأفلام الموسيقية مثل « **الشارع الثانى والاربعون** » (١٩٣٣) من اخراج **لويد بيكون** ، و « **الباحثون عن الذهب نسخة ١٩٣٣** » (١٩٣٣) من **اخراج ميرفين لى روى** ، و « **استعراض الاضواء** » (١٩٣٣) من اخراج **لويد بيكون** ، و « **سيدات** » (١٩٣٤) من اخراج **روى اينرايت** ، و « **الباحثون عن الذهب نسخة ١٩٣٥** » (١٩٣٥)

و « فى كاليانت » (١٩٣٥) وكلاهما من اخراج بيركيلى نفسه ، و « **الباحثون عن الذهب نسخة ١٩٣٧** » (١٩٣٧) من اخراج **لويد بيكون** . وكان أغلب هذه الأفلام يجمع بين نجوم مثل ديك باول وجوان بلوندل وروبى كيلر . ومن خلال هذه الافلام استطاع بيركيلى أن يطور أسلوبه البصرى المبهر ، الذى حول النمر الموسيقية الراقصة من مجرد كونها قصص حب تافهة تجمع بين الرقص والغناء ، الى أن تصبح نوعا من **الخيال السيريالى الذى** تراه العين ، وكانت طريقته فى هذا الأسلوب تعتمد على **التصوير من** زاوية عالية جدا **تنقض احيانا او تبتعد عن مجموعة الراقصين** ، **بالاضافة** الى استخدام عدسات كاليدوسكوبية (**تقوم بعكس الصورة عدة مرات** كأنها تنعكس على **عدة مرايا متقاطعة**) ، **وحركة الكاميرا شديدة التعبيرية** وتقنيات التوليف المعقدة ، **لذلك كانت النمر الموسيقية الراقصة عند** بيركيلى قريبة من **السينما التجريدية ، والتجريبية ، اكثر من اقترابها من اى فيلم روائى تقليدى** .

على النقيض استطاع **فريد استير** أن يحقق قدرا أكبر من **التكامل بين الموسيقى والرقص ، وبين السرد الروائى** فى سلسلة افلامه الموسيقية لشركة « آر . كيه . أو » ، والتى قام ببطولتها **امام النجمة جنجر روجرز** بين عامى ١٩٣٣ (مثل فيلم « **الطيران الى ريو** » من اخراج **ثورنتـــون فريلاند**) ، و ١٩٣٩ (مثل فيلم « **قصة فيرنون وايرين كاسيل** » من اخراج **هـ . بوتر**) . بدأ استير حياته مغنيا وراقصا ذائع الشهرة فى عالم المسرح ، لكنه انتقل الى العمل فى السينما ليقوم **باخراج وتصميم مشاهده الراقصة** فى أفلام مثل « **المطلقة المرحة** » (١٩٣٤) من اخراج **مارك ساندريتش** ، و « **روبرتا** » (١٩٣٥) من اخراج **وليم ســـايتر** ، و « **القبعة الرسمية العالية** » (١٩٣٥) من اخراج **مارك ساندريتش** ، و « **زمن رقصة الســويتج** » (١٩٣٦) من اخراج **جـورج ستيفنز** ، و « **اتبع الاسطول** » (١٩٣٦) من اخراج **مارك ساندريتش** ، و « **الآنسة فى محنة** » (١٩٣٧) من اخراج **جورج ستيفنز** ، و « **هل سوف نرقص** » (١٩٣٧) ، و « **بلا همـــوم** » (١٩٣٨) من اخراج **مارك ساندريتش** . وفى هذه الأفلام أظهر أستير نضـــجا فى أســـلوب حركة الكـــاميرا المعقدة ، لكنهـا مع ذلك ليست حركة تجريدية مبهرة ، وانمـا تؤدى أيضا وظيفة مهمة بالنسبة للسرد الروائى ، حيث **تصبح الكاميرا ذاتها شريكا فى الرقص من خلال الحركة والتوليف اللذين يحافظان على وحدة الزمان والمكان داخل الرقصة الواحدة** . علاوة على ذلك ، فان هذه الأفلام أسهمت اسهاما كبيرا فى تطور التقنيات الابداعية لتسجيل الصوت ، من خلال المزاوجة الايقاعية بين الصوت والصورة (فى الحقيقة فانه على الرغم

من أن أستير كان القوة الدافعة الخلاقة خلف كل مشاهده الراقصة ، فانه كثيرا ما كان يستعين بمخرج للرقصات أو مصمم للرقصات يتم ذكره في عناوين الفيلم . وكان من أهمهم هيرمس بان الذى صمم الرقصات لسبعة عشر فيلما من أفلام أستير الأحد والثلاثين ، لدى شركة « آر . كيه . أو ») .

من الأنماط الفيلمية الأخرى التى ظهرت فى عصر السينما الناطقة كانت **أفلام والت ديزنى** (١٩٠١ — ١٩٦٦) ، الذى بدأ سلسلة « **السيمفونية المضحكة** » فى عام (١٩٢٩) بفيلمه « **رقصة الهيكل العظمى** » ، الذى كان رائدا لما يمكن أن يسمى « فيلم التحريك الموسيقى أو الكارتون الموسيقى » . بالطبع ، فان ديزنى بعمله فى مجال الرسوم المتحركة لم يتأثر بالقيود التى عانت منها التقنيات البدائية لتسجيل الصوت فى بدايات السينما الناطقة ، لذلك كان يملك القدرة على **الجمع بين الصوت والصورة بأسلوب تعبيرى كان مستحيلا تحقيقه عند أقرانه من فنانى السينما الروائية الحية** ، لذلك استطاع تحقيق دقة هائلة فى التزامن بين الصوت والصورة من خلال قيامه — طبقا لتقنيات التحريك — برسم كل كادر على حدة (وما يزال أسلوب التوازن الدقيق بين الصوت والصورة فى أفلام التحريك — بل وفى الأفلام الحية أيضا — يعرف حتى اليوم باسم « **الأسلوب الميكى ماوسى** ») . لذلك حقق **أول أفلامه الكارتونية الموسيقية « القارب ويلى » (١٩٢٨) الذى شهد ميلاد شخصية ميكى ماوس** ، كما نجحت سلسلة أفلامه القصيرة « السيمفونية المضحكة » ، حيث يتلاءم الحدث تماما من البداية الى النهاية مع الموسيقى ، وهى السلسلة التى وصلت الى ذروتها فى عام ١٩٣٣ مع الفيلم الملون الذى نجح نجاحا جماهيريا هائلا « **الخنازير الثلاثة الصغيرة** » . وهكذا بدأ ديزنى فى صنع ثلاثة من **أفلام التحريك الروائية الطويلة الملونة** فى فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية ، وهى أفلام « **الأميرة البيضاء والأقزام السبعة** » (١٩٣٧) ، و « **بينوكيو** » (١٩٤٠) ، وفيلمه التجريبى « **فانتازيا** » (١٩٤٠) ، الذى حاول فيه أن يقدم انصهارا كاملا للعناصر والنصوص الموسيقية الأوركسترالية .

على الجانب الآخر تماما ، أدخل الصوت الى فن السينما نوعا جديدا من **الواقعية** ، أدت الى ظهور مجموعة من الأفلام جيدة الصنع ، التى تعالج **نمط أفلام الجريمة** فى المدن ، والتى تدور عن عالم العصابات المسلحة ، وأفرادها الذين يتحدثون بلغة عامية خشنة وفظة ، ولتدور قصص هذه الأفلام فى سياق من الاحساس بالاغتراب الجماعى . ولقد كان

لهذا النمط سلفه في السينما الصامتة في بعض افلام قليلة مثل « **خطة الابتزاز** » (١٩٢٨) من اخراج **لويس مايلستون** ، و « **العالم السفلي** » (١٩٢٧) من اخراج **جوزيف فون ستيرنبرج** · ولكن **الافلام الناطقة** مثل « **القيصر الصغير** » ١٩٣٠ للمخرج **ميرفين ليروي** ، و « **عدو الشعب** » (١٩٣١) للمخرج **وليم ويلمان** ، و « **الوجـــه ذو الندبة** » (١٩٣٢) للمخرج **هوارد هوكس** ، قد شكلت تقاليد جديدة لنمط فيلم العصابات والجريمة ، تمتد حتى افلام مثـل « **بوني وكلايد** » (١٩٦٧) من اخراج **آرثر بن** ، و « **الأب الروحي** » (١٩٧٢) و « **الأب الروحي ـ الجزء الثاني** » (١٩٧٤) للمخرج **فرانسيس فورد كوبولا** ، و « **اهل القمة** » (١٩٨٧) للمخرج **برايان دى بالما** · لكن هذا النمط الفيلمي آثار احتجاجا جماهيريا بسبب احتوائه على مشاهد العنف الوحشي ، مما جعل المنتجين يتحولون من تصوير **رجل العصابات على انه « بطل تراجيدي »** ، ـ باستعارة عبارة المؤرخ روبرت وارشو ـ الى أن يصبح **ضحية للمجتمع** · (لقد ثار نوع مماثل من هذا الاحتجاج عند عرض فيلم « بوني وكلايد » في عام ١٩٦٧ ، كما سوف ترى في الفصل الثامن عشر ، ولكن قد يكون هذا راجعا الى تصوير بطليه باعتبارهما ممثلين للثورة الاجتماعية،أكثر من كونهما منتميين لعالم الاجرام ، وعلى أية حال ، كان **السبب الأساسي لاهتمام هوليوود الكبير** بأفلام العصابات خلال فترة الكساد يعود ـ على الأرجح ـ الى دخول **العصابات المنظمة لصناعة السينما في أوائل الثلاثينيات** · فطبقا للعديد من المصادر دخل العديد من رجال العصابات الى هذا العالم ، عن طريق انتهاز فرصة انهيار سوق الأوراق المالية في « وول ستريت » ، بقيامهم باقراض المنتجين الكثير من الأموال ، وعلى سبيل المثال استطاع هاري كون أن يغتصب ادارة شركة كولومبيا من أخيه جاك في عام ١٩٣٢ ، عندما اقترض الأموال من احدى العصابات عن طريق جوني روزيللي ، كما ان وليم فوكس حاول أن يسير في نفس الطريق ليستعيد السيطرة مرة أخرى على شركته في عام ١٩٣٣ · وفي تلك الآونة ايضا كانت « شركة حقوق الأفلام » تقوم باستئجار رجال العصابات للقيام بأحداث شغب تؤدي الى وقف الاضرابات التي كانت تنظمها النقابات في هوليوود · كما استطاعت عصابة شيكاجو أن تخترق بعض المؤسسات التي تسيطر على عالم العروض المسرحية واتحادات دور العرض السينمائية ، الى الحد الذي استطاع فيه بعض رجال هذه العصابات ان يفرضوا في نوع من البلطجة ضريبة على الشركات الخمس الكبرى بزعم حمايتها ، كانت تبلغ ٥٠ الف دولار لكل شركة في كل عام · وقد استمر ذلك الوضع عقدا كاملا ، لكنه توقف بعد محاكمة بعض رجال العصابات وسجنهم بتهم الاغتيال ، وقد شملت المحاكمات بعضا من رجال الصناعة السينمائية مثل جوزيف شينك ،

رئيس مجلس ادارة شركة « فوكس للقرن العشرين » ، الذى اتهم بنوع من التحايل بالتهرب من الضرائب ، لكنه كان أهم رجال الحلقة التى تصل بين العصابات وصناعة السينما) . وهكذا ظهرت سلسلة من الافلام التى تعالج موضوعا واحدا مثل **افلام السجن** كفيلم « **سان كوينتن** » (١٩٣٧) للمخرج **لويد بيكون** ، **وافلام الجريمة ذات التوجه الاجتماعى** مثل « **الطريق المسدود** » (١٩٣٧) للمخرج **وليم وايلر** ، و « **انك تعيش مرة واحدة** » (١٩٣٧) للمخرج **فريتز لانج** ، و « **امراة مشبوهة** » (١٩٣٧) للمخرج **لويد بيكون** ، و « **ملائكة لهم وجوه قذرة** » (١٩٣٨) للمخرج **مايكل كيرتس** .

على **الجانب الواقعى الخشن** ايضا للسينما الناطقة التى تستخدم اللغة العامية ببراعة ، كانت سلسلة **الافلام التى تعالج عالم الصحافة** ، والتى ظهرت فى سنوات السينما الناطقة الأولى ، مثل افلام « **صفحة الغلاف** » (١٩٣١) للمخرج **لويس مايلستون** ، و « **نهاية من نوع الخمسة نجوم** » (١٩٣١) للمخرج **ميرفن ليروى** ، و « **جورنال الفضائح** » (١٩٣١) من اخراج **جون كرومويل** ، و « **الشقراء ذات الشعر البلاتينى** » (١٩٣١) للمخرج **فرانك كابرا** ، وقد نالت هذه الأفلام نجاحا جماهيريا هائلا خلال الثلاثينيات ، كما كانت شديدة الأهمية فى مجال تطوير واتقان تقنيات الحوار السينمائى . وبينما كانت العديد من أفلام عالم الصحافة يتم صنعها من خلال صيغة أو توليفة جاهزة ، مثل افلام « **امراة الغـــلاف** » (١٩٣٥) من اخراج **مايكل كيرتس** ، و « **السيدة سيئة الســـمعة** » (١٩٣٦) من اخراج **جاك كونواى** ، فان هذه النوعية من الأفلام انجزت أيضا بعضا من الأفلام الكوميدية المهمة فى تاريخ السينما مثل « **صديقته فرايداى** » (١٩٤٠) من اخراج **هوارد هوكس** ، الذى كان **اعادة لفيلم « صفحة الغلاف »** ، مع تبادل أدوار البطل والبطلة فى حبكة عكسية ، وهى الأفلام التى تركت تأثيرا كبيرا على مضمون أفلام جادة مثل « **المواطن كين** » (١٩٤١) **لاورســـون ويلز** الذى يدور حـــول أحد أقطاب عالم الصحافة . (عاد هذا النمط الى الظهور خلال السبعينيات فى أفلام مثل « **من منظور عكسى** » (١٩٧٤) و « **كل رجال الرئيس** » (١٩٧٥) للمخرج **الان باكيولا** ، وخــلال الثمانينيات فى أفلام مثل « **نشرة اخبار الاذاعة** » (١٩٨٧) للمخــرج **جيمس بروكس** ، و « **تغيير القنوات** » (١٩٨٨) — وهو **اعادة لفيلم « صديقته فرايداى »** — للمخرج **تيد كوتشيف** ، وهى أفلام بدأت مؤخرا فى أن تجعل البطل واحـــدا من محررى النشرات التليفزيونية) .

من الأنماط الفيلمية الأخرى للسينما الناطقة كان **سيرة الحياة لشخصية تاريخية** ، وهو النمط الذى بدأت موجته فى عام ١٩٣٣ مع النجاح العالمى لفيلم « **الحياة الخاصة لهنرى الثامن** » للمخرج **ألكسندر كوردا** ، والذى كان أول فيلم بريطانى يحقق نجاحا فى الولايات المتحدة ، وفى الحقيقة ان هذا الفيلم يمد جذوره فى نمط الأفلام التاريخية المبهرة للسينما الصامتة ، والتى كان من روادها **ارنست لوبيتش** فى ألمانيا ما قبل الحرب ، ولكن ليس هناك شك فى أن **اضافة الصوت قد استطاعت اضفاء قدر كبير من الاحساس بالمطابقة التاريخية** لم يتحقق خلال السينما الصامتة ، وربما يعود النجاح الجماهيرى خلال الثلاثينيات للأفلام التى تدور حول الحياة الخاصة لأشخاص مشهورين ، الى تاثير الجرائد السينمائية فى افلام « موفيتون فوكس » الأولى (التى بدأت حوالى عام ١٩٢٧) ، حيث استمع الجمهور الى الصوت الحقيقى للشخصيات ذائعة الصيت ، وعلى كل حال فان هذا النمط أصبح فيما بين عامى ١٩٢٤ و ١٩٤٠ واحداً من أهم البضائع التى تنتجها الشركات الامريكية والبريطانية الكبرى ، وهكذا ظهرت أفلام مثل « **فولتير** » (١٩٣٣) للمخرج **جون ادولفى** ، و « **الملكة كرستينا** » (١٩٣٣) للمخرج **روبين ماموليان** ، و « **فيفا فيلا** » (١٩٣٤) للمخرجين **هوارد هوكس وجاك كونواى** ، و « **منزل روتشيلد** » (١٩٣٤) للمخرج الفريد ووركر ، و « **كاترين العظمى** » (١٩٣٤) للمخرج **بول زينر** ، و « **الكاردينال ريشيليو** » (١٩٣٥) للمخرج **رولاند لى** ، و « **رامبرانت** » (١٩٣٦) للمخرج **الكسندر كوردا** ، و « **لويد من لندن** » (١٩٣٦) للمخرج **هنرى كينج** ، و « **مارى انطوانيت** » (١٩٣٨) للمخرج **مايكل كيرتس** ، و « **قصة لويس باستير** » (١٩٣٦) و « **حياة اميل زولا** » (١٩٣٧) و « **يواريتس** » (١٩٣٩) و « **الرصاصة السحرية للدكتور ايرليتش** » (١٩٤٠) للمخرج **وليم ديتريل** ، وهى الأفلام التى نالت نجاحا كبيرا فى السوق العالمية .

وبالاضافة الى خلق انماط جديدة ، فان حلول عصر السينما الناطقة قد احدث تغييرات مهمة ودائمة على بعض الأنماط القديمة ، وربما كان أهم هذه التغييرات هو **اختفاء اشهر انماط السينما الصامتة ــ وهو كوميديا « السلاب ستيك » ــ ليحل محلها خلال الثلاثينيات الأفلام الكوميدية ذات الحوار العبثى المجنون ، والحركة الفوضوية للاخوان ماركس** مثل : « **جوز الهند** » (١٩٢٩) من اخراج **روبرت فلورى وجوزيف ستانلى** ، و « **مجانين الحيوانات** » (١٩٣٠) للمخرج **فيكتور هيرمان** ، و « **شغل قرود** » (١٩٣١) للمخرج **نورمان ماكلويد** ، و « **ريش الحصان** »

(١٩٣٢) لنفس المخرج ، و « **شوربة البط** » (١٩٣٣) للمخرج **ليو مكارى** ، و « **ليلة فى الأوبرا** » (١٩٣٥) للمخرج **سام وود** ، و « **يوم فى السباق** » (١٩٣٧) لنفس المخرج ، وكذلك افلام **الممثل الكوميدى و ٠ س ٠ فيلدز** مثل « **اخصائى الجولف** » (١٩٣٠) من اخراج **مونت برايس** ، و « **طبيب الأسنان** » (١٩٣٢) من اخراج **ليزلى بيرس** ، و « **سيقان بميلون دولار** » (١٩٣٢) من اخراج ايدى كلاين ، و « **زجاجة البيرة القاتلة** » (١٩٣٣) من اخراج **آرثر ريبلى** ، و « **ستة من نوع واحد** » (١٩٣٤) من اخراج **ليو مكارى** ، و « **رجل على ارجوحة البهلوان الطائرة** » (١٩٣٥) من اخراج **كلايد بروكمان** ، و « **لا يمكنك ان تغش رجلا شريفا** » (١٩٣٩) من اخراج **جورج مارشال** ، و « **بوليس البنوك** » (١٩٤٠) من اخراج **ايدى كلاين** ٠

كما تحولت الكوميديا ايضا الى نمط يدعى **افلام « كوميديا الكرة اللولبية »** (**والتى تتسم بالحركة الصاخبة المجنونة والقفشات اللاذعة والعلاقات المعقدة**) ، مثل افلام المخرج **فرانك كابرا** : « **الشقراء ذات الشعر البلاتينى** (١٩٣١) و « **سيدة ليوم واحد** » (١٩٣٣) و « **حدث ذات ليلة** » (١٩٣٤) و « **السيد ديدز يذهب للمدينة** » (١٩٣٦) و « **لا يمكن ان تاخذها معك** » (١٩٣٨) ٠ وأفلام المخرج **هوارد هوكس** : « **القرن العشرون** » (١٩٣٤) و « **تربية طفل** » ١٩٣٨ و « **صديقته فرايداى** » (١٩٤٠) ٠ ان هذا النمط من الأفلام الكوميدية المتسمة بالحوار اللاذع البارع ، والايقاع اللاهث السريع ، وببعض العناصر البصرية المبهرة التى تعود الى ايام فيلم « السلاب ستيك » الصامت ، يدور الحدث فيها عادة حول رجل وامرأة يقعان فى ورطة غريبة ٠ ومن بين اهم أفلام هذا النمط ايضا « **الحياة الخاصة** » (١٩٣١) من اخراج **سيدنى فرانكلين** ، و « **خطة للمعيش** » (١٩٣٣) للمخرج **ارنست لوبيتش** ، وكلاهما مقتبس عن مسرحيتين للكاتب **نويل كوارد** ، و فيلم « **الجنى الطيب** » (١٩٣٥) للمخرج **وليم وايلر** ، و « **رجلى جودفرى** » (١٩٣٦) للمخرج **جريجورى لاكافا** ، و « **تيودورا اصبحت شرسة** » (١٩٣٦) من اخراج **ريتشارد بوليسلافسكى** ، و « **لا شيء مقدس** » (١٩٣٧) للمخرج **وليم ويلمان** ، و « **حياة سهلة** » (١٩٣٧) للمخرج **ميتشيل لايسين** ، و « **الحقيقة المرعبة** » (١٩٣٧) للمخرج **ليو مكارى** ، و « **منتصف الليل** » (١٩٣٩) للمخرج **ميتشيل لايسين** ٠

ولقد قامت تلك الأفلام الكوميدية خلال الأربعينيات بتمهيد الطريق أمام **الافلام السخرية الاجتماعية الاكثر مرارة للكاتب والمخرج بريستون**

ستيرجيس (١٨٩٨ ــ ١٩٥٩) ، والذى قدم ما بين عامى ١٩٤٠ و ١٩٤٤ ثمانية افلام ــ معظمها من انتاج باراماونت ــ تتميز بما نراه اليوم على انه اكثر الاسهامات اصية واصالة فى تقاليد الفيلم الأمريكى الكوميدى . فقد كانت موضوعات ستيرجيس الهجائية أكثر جدية من الموضـــوعات الخفيفة الطائشة التى تحتشد بها افلام نمط كوميديا « الكرة اللولبية » . ومن بين هذه الموضوعات التى تتناول السياسة الأمريكية مثل فيلم « **ماك جنتى العظيم** » (١٩٤٠) ، و النزعة المادية المجسمة فى المجتمع الأمريكى فى فيلم « **الكريسماس فى يوليو** » (١٩٤١) ، وفيلم « **قصة بام بيتش** » (١٩٤٢) ، كما تناول مواقف المجتمع الأمريكى من الجنس فى فيلم « **معجزة خليج مورجان** » (١٩٤٤) ، و « **تحية للبطل المنتصر** » (١٩٤٤) ، بل انه تناول ايضا السينما الأمريكية ذاتها فى فيلم « **رحلات سوليفان** » (١٩٤١) ، ففى عصر كانت فيه هوليوود تتعمد اطراء فضائل المجتمع الأمريكى بسبب مناخ الدعاية الذى ساد فى فترة الحرب (كما سوف نرى فى الفصل الحادى عشر) ، كانت افلام ستيرجيس تمنح الجمهور **رؤية لأبطال من وجهة المجتمع بشكل يظهر فسادهم وسخفهم ، لأن عيبهم الرئيسى كان الفقدان الكامل لمعرفة الذات .**

وبحلول عصر الصوت انحدرت بسرعة الحياة الفنية لممثلين كوميديين مثل ماك سينيت ، هارولد لويد ، هارى لانجدون ، وباستر كيتون . بل ان **فيلمى شـــابلن الروائيين خـلال الثلاثينيات ــ وهما « اضـــواء المدينة » (١٩٣١) ، و « العصر الحديث » (١٩٣٦) ــ كانا فى جوهرهما فيلمين صامتين ذوى شريط صوت متزامن** . لكن بعض الممثلين الكوميديين فى عصر السينما الصـــامتة مثل **لوريل وهاردى** استطاعوا خلق مزيج فريد من الكوميـــديا الحركية على طريقة « السلاب ستيك » ، والحوار . ولكن **الكوميديا البصرية الخالصـــة انتهت تمـاما فى فترة السينما الناطقة ،** ولو أنها وجدت لنفسها موطنا جديدا فى افلام الكارتون الناطقة .

كما أن نمط **الويسترن** الذى كان احد الأنماط المهمة للسينما الصامتة استمر بشكل ثانوى فى السنوات الأولى للسينما الناطقة ، ليصبح من نوع « افلام حرف ب » ، حتى يعود مرة أخرى ليجد ميلاده الجديد فى واقعية وحيوية فيلم « **عربة السفر ذات الجياد** » (١٩٣٩) للمخرج **جون فورد** ، ليعيش هذا النمط عصر الاحياء والازدهار ما بين عامى ١٩٣٣ و ١٩٥٠ . وأخيرا، استطاع الصوت ايضا ان يضيف قوة دفع جديدة على **«افلام الغموض والمفتش السرى** » مثل فيلم المخرج و . س . **فان دايك « الرجل النحيل »**

(١٩٣٤) وأجزائه التالية . بالاضافة أيضا الى نمط **افلام الرعب والخيال** التى تعود جذورها فى عصر السينما الصامتة للتعبيرية الألمانية ، والتى أضـــاف لها الصـوت بعدا جديدا ، ليس فقط من خلال **اضافة المؤثرات الصوتية الغريبة** ، ولكن باكتساب **تعقيد الحوار** الذى يعود الى المصادر الأدبية التى اقتبست عنها هذه الأفلام حبكتها ، لذلك كانت أهم افلام الرعب الهوليوودية الكلاسيكية تعود الى الفترة الأولى من السينما الناطقة ، وهى « **دراكيولا** » (١٩٣١) من اخراج **تود براوننج** ، و « **فرانكنشتين** » (١٩٣١) من اخراج **جيمس ويل** ، و « **المومياء** » (١٩٣٣) من اخراج **كارل فرويند** .

سياسات الشركات وميثاق الانتاج « الرقابة »

من الصعب ان نستوعب السينما الأمريكية خلال الثلاثينيات دون أن نفهم آليات نظام الاستوديو فى هوليوود ، فقد تأسست الشركات الكبرى فى فترة ما قبل الحرب العالمية الأولى عندما انهارت « شركة حقوق الأفلام » ، وتحول المنتجون المستقلون لفرض سيطرة احتكارية على الانتاج والتوزيع والعرض داخل الصناعة السينمائية . ولقد نجحوا بالفعل فى تحقيق هذه السيطرة من خلال سلسلة مشروعة ، وغير مشروعة ، من المناورات المعقدة ، وبنهاية الحرب كانت شركات السينما تكاد ان تصبح امبراطوريات صناعية كبرى تدور حولها الأساطير فى أذهان الجماهير . وفى فترة النمو الاقتصـــادى التى أعقبت الحرب ، بدأت مصـــادر « **وول ستريت** » فى استثمار الكثير من الأموال لدى الشركات السينمائية لأسباب اقتصادية وسياسية فى وقت واحد ، فلقد كان واضحا تماما ان الأفلام تسير فى طريق تصبح فيه صناعة كبرى ، كما كان واضحا أيضا خلال سنوات « الرعب الأحمر » والخوف من المد الشيوعى ، أن الأفلام وسيلة من وسائل الاقناع الجماهيرى والدعاية لا يمكن ان تنافسها فيه وسيلة أخرى . لقد كان اطراء هوليوود وتمجيدها لفضـائل الراسمالية و « الطريقة الأمريكية فى الحياة » وسيلة لاقامة حاجز منيع ضد النزعة البلشفية .

وفى نظرة عامة يمكننا القول ان العقد الذى بدأ بنهـاية الحرب الأولى فى عام ١٩١٩ ، واستمر حتى انهيار سوق الأوراق المالية فى عام ١٩٢٩ ، والتى بدأت بها سنوات الكساد والانهيار ، **كان اكثر العقود حرية وليبرالية فى التاريخ الأمريكى ، فخلال أوائل العشرينيات كان اساطين الصناعة فى امريكا قد اصـــابهم الذعر بسبب نجاح الثورة**

البلشفية فى روسيا ، وبسبب محاولات اقامة تنظيمات ونقابات عمالية فى امريكا . ولقد قام أ. ميتشل بالمر (١٨٧٢ - ١٩٣٦) ، النائب العام فى حكومة وودرو ويلسون ، باللعب على أوتار هذه المخاوف ، باعلانه عن أن البلاد قد تقع فى قبضة مؤامرة شيوعية ، تماما كما سوف يفعل النائب **جوزيف مكارثى** بعد ثلاثين عاما . فقد قام فى يناير ١٩٢٠ باعطاء صلاحيات مطلقة لما كان يسمى « **حملات بالمر** » **سيئة السمعة** ، التى تم فيها اعتقال ما يزيد على خمسة آلاف شخص - معظمهم من المنظمات العمالية - فى ثلاث وثلاثين مدينة امريكية مختلفة دون اية محاكمة ، بزعم قيامهم « بنشاطات ثورية » . (كان **ادجار هوفر** هو أهم شخصية فى « حملات بالمر » ، التى تحولت بعد عدة سنوات لتصبح « **المباحث الفيدرالية الأمريكية** » تحت رئاسة هوفر نفسه) . وبسبب هذا المناخ ، تم اعتقال العديد من الأشخاص لفترات طويلة ، كما تم نفى الكثيرين منهم والذين يتحدرون من أصول غير امريكية ، ليصبح بالمر بطلا قوميا ومنافسا مهما لترشيح الحزب الديموقراطى للرئاسة (ولكنه خسر أمام جيمس كوكس) . ان ذلك يؤكد المناخ العام السائد فى تلك الفترة ، فقد **كانت امريكا واقعة تحت تاثير فكر انعزالى بغيض يتم فيه النظر لكل ما هو غير أمريكى بنوع من العداء ، واصبحت فيه صفة الوطنية قناعا للعنصرية ذات الميل العدوانى والارهابى** ، حيث تم اضطهاد العديد من المهاجرين والسود واليهود ، لمجرد أنهم ليسوا « امريكيين مائة فى المائة » ، وتنامت عضوية منظمة « **كوكلوكس كلان** » بسرعة ، حتى انها أصبحت منذ عام ١٩٢٥ فى مركز **ثالث الأحزاب قوة فى امريكا** . كما تزايدت **الجريمة المنظمة** بعد صدور بعض التعديلات فى الدستور الأمريكى ، مما ادى فى النهاية الى صدور قانون منع تداول الخمور ، الذى جعل العصابات المنظمة أكثر حرصا على مصالحها . ومع ذلك فقد كان الجمهور الذى يرتاد السينما فى هذه الفترة يصل الى خمسين مليونا كل أسبوع ، مما جعل السينما وسيلة للاتصال الجماهيرى لا تقل أهمية عن شبكة الاذاعة أو الصحف الشعبية (أو التليفزيون بمعايير اليوم) . لتلك الأسباب جميعها **كان من الضرورى الابقاء على « الوضع السائد » بأن تتم السيطرة الكاملة على المضمون الأيديولوجى فى الافلام ، بنفس الطريقة التى تتم بها السيطرة على هذا المضمون فى وسائل الاتصال الأخرى .**

لقد ساعد ذلك على أن تتجه مؤسسات « وول ستريت » لاستثمار رؤوس أموالها فى شركات هوليوود فى الفترة التى أعقبت الحرب مباشرة ، وعلى سبيل المثال فان رأس المال لدى شركة « المشاهير

المشهورون ــ لاسكى » التى كان يملكها أدولف زوكور (والتى اصبحت فيما بعد باراماونت) ، ارتفع خلال عامين فقط من عشرة ملايين الى عشرين مليون دولار ، كما ان كل الشركات السينمائية الكبرى اخذت قروضا هائلة من مؤسسات « وول ستريت » .

ويقدم **المؤرخ السينمائى لويس جاكوبز** وصفا دقيقا للنتائج المحتومة فى هذا المناخ : « **لقد اصبح الرجال الجدد القادمون من « وول ستريت »** ، **والذين يقتصر تعليمهم على الدوائر المالية ، هم المسيطرون الحقيقيون على صناعة السينما الأمريكية** ، ومن بين أفراد هذه الادارة الجديدة يبرز اسمان توليا ادارة الشركة الجديدة القوية وهى « شركة ليو » ، وكان هذان المديران هما و . **س . دورانت** الذى كان فى الوقت ذاته رئيسا لمؤسسة **جنرال موتورز** ، **وهارلى جيبســون** رئيس **مصرف ليبرتى الوطنى** . وبالطبع تركت هذه الادارة لهؤلاء الرجال بصماتها القوية والدائمة على عملية الانتاج ، فكما يقول **ديفيد روبنسون** : « لقد كانت المفارقة هو ان هؤلاء البيروقراطيين والمحاسبين كانوا **يريدون السيطرة الكاملة على عنصر الانتاج السينمائى ، دون ان يتركوا ادنى احتمال للخروج على الدقة والحسابات ، فى مجال الفن الذى يحتاج قدرا اكبر من الحرية اللازمة للابداع** ، لذلك بدأ هؤلاء الرجال فى وضع مواثيق بقواعد محددة للانتاج الاقتصادى ما تزال سارية حتى اليوم ، فقد كان كل ما يهتمون به هو استغلال **الوصفات الجاهزة لافلام اثبتت نجاحها من قبل** ، وبذلك فانها تصبح بضائع مضمونة البيع على حساب كل العوامل الابداعية **الأخرى ، لذلك وضعوا كل اهتمامهم بمعايير البيع المضمونة** مثل اسماء النجوم ، وعناوين الكتب والأفلام التى تحقق أعلى المبيعات ، بالاضافة الى الاتفاق على كل ما هو مبهرج ومثير ، والذى ليس له علاقة حقيقية بالفن » . لقد أصبح انتاج الأفلام يتم وفقا لطريقة فعالة ومضمونة ، وهى طريقة **خط التجميع الآلى** ، حيث يصبح دور المنتج هو المشرف الاكثر اهمية فى تلك العملية كلها ، بينما **انحصر وتدهور دور المخرج فى وقت كان الصوت بدوره وافدا جديدا على صناعة السينما ، لتنتهى صناعة الافلام فى امريكا الى ان تصبح عملية ذات تقاليد وقيود شديدة الصرامة** .

ولقد أصبحت تعانى من قدر أكبر من القيود من خلال تدخل « مكتب هيز » والكنيسة الكاثوليكية منذ عام ١٩٣٤ ، فلقد تسببت فضائح هوليوود فى عام ١٩٢١ و ١٩٢٢ فى لفت انتباه الأشخاص الذين ينتمون لمؤسسات وجمعيات ، تهدف للعمل الاجتماعى ، الى قوة السينما وتأثيرها على السلوك والمواقف الاجتماعية ، كما اكتشف هؤلاء الحجم

الهائل للجماهير التى ترى الأفلام بعد نشر أول احصائية دقيقة لجمهور السينما فى عام ١٩٢٢ ، ليتكشف أن حوالى ٤٠ مليون متفرج يشاهدون الأفلام كل أسبوع ، ليرتفع الرقم عند نهاية العقد ويزيد الى أكثر من الضعف ليصل الى تسعين مليونا ، يقدر الشباب من بينهم بحوالى ٤٠ مليونا ، ويضم هؤلاء حوالى ١٧ مليون طفل تحت سن الرابعة عشرة . وكما حدث بالنسبة للتليفزيون خلال الستينيات ، فان السرعة الهائلة التى تنتشر بها الأعمال الفنية من خلال السينما ، وسهولة اقتراب الجماهير منها ، كانت سببا فى تزايد الاحساس بخطر وطنى ، مما دعا الكثيرين للمطالبة بمزيد من الأبحاث حول هذا الموضوع ، لذلك قام **وليم شورت المدير التنفيذى « للهيئة الاستشارية لأبحاث السينما »** ــ التى تكونت حديثا كهيئة تدعم موقف الرقابة ، بطلب هبة تبلغ حوالى ٢٠٠ الف دولار (حوالى مليون دولار بعملة الوقت الحاضر) من مؤسسة باينى المالية ــ وهى مؤسسة خيرية خاصة ــ من أجل القيام بدراسة تشمل جميع انحاء البلاد عن تأثير الأفلام على الأطفال ، بواسطة أساتذة جامعيين متخصصين فى علم النفس والاجتماع والتربية . وكانت نتيجة هذا البحث سلسلة من اثنتى عشرة دراسة متخصصة تعرف اليوم باسم « **دراسات باينى** » ، واستغرق اعدادها ما بين عامى ١٩٢٩ و ١٩٣٢ . ولقد تم نشر نتائج هذا المشروع فى أحد عشر جزءا بين عامى ١٩٣٣ و ١٩٣٥ ، ليقوم **الصحفى هنرى جيمس فورمان** فى عام ١٩٣٣ بنشر ملخص بعنوان « **فيلمنا يصنع الأطفال** » ، وهو العنوان الذى سوف يصبح سمة على جيل كامل من الأمريكيين الذين نشأوا فى سنوات الكساد ، ووصلوا الى سن الشباب خلال الحرب العالمية الثانية ، واصبحوا أول جمهور أمريكى لشبكة التليفزيون فى أواسط عمرها . لكن « مؤسسة باينى » ودراساتها أكدت على ما هو أسوأ ، بأن **الأفلام تقوم بادخال أفكار جديدة الى عقول الأطفال ، وتؤثر على رؤيتهم للعالم وسلوكهم اليومى ، وتبلور القيم الأخلاقية السائدة ، خاصة فيما يتعلق بالسلوك الجنسى الذى يختلف عما يفعله** الكبار . لقد كان كل ما حدث هو أن الناس اكتشفوا أن لوسائل الاتصال الجماهيرية تأثيرا نعتبره اليوم أمرا واقعا ، لكنه كان بالنسبة لهم فى تلك الأيام يشكل صدمة ، تشير الى أن أمريكا كانت بالكاد قد بدأت فى دخول عصر وسائل الاتصال الجماهيرية .

ولقد تواكب مع هذه الدراسات حلول عصر السينما الناطقة ، التى أنتجت موجة من **الواقعية السينمائية الكئيبة والعنيفة** فى معظم الأحيان ، لتتصاعد احتجاجات جماهيرية أخرى ضد « **لا أخلاقية أفلام هوليوود** » . لكن الاحتجاجات فى هذه المرة كانت صادرة عن رجال الدين الأمريكيين

المنتمي الى « الكنيسة الكاثوليكية الرومانية » ، الذين استعانوا بالأجزاء العديدة لدراسات « مؤسسة باينى » ، وكتاب فورمان « فيلمنا يصنع الأطفال » — وربما استعانوا أيضا بأمر دينى رسمى صادر عن الفاتيكان نفسه — ليقوموا بتكوين « **رابطة حماية الآداب العامة** » ، **التى كان هدفها النضال من اجل ان تكون الافلام اكثر « اخلاقية »** · ولقد قامت الرابطة فى أبريل ١٩٣٤ — مع دعم من المنظمات البروتســـتانتية واليهودية — **بالدعوة لمقاطعة جماهيرية عبر البلاد للافلام التى تراها الكنيسة الكاثوليكية غير ملائمة للآداب العامة** ، بينما كانت الشركات قد فقدت عدة ملايين من الدولارات فى عام ١٩٣٣ ، فى التوابع التىلحقت بفترة الكساد ، لذلك كان أملها يتعلق بشباك التذاكر ، **وهو ما جعل شركات السينما تفضل ان تقوم بنفسها بنوع من الرقابة الذاتية قبل ان تتدخل الهيئات الاخرى لمنع افلام بعد انتاجها ، مما قد يسبب خسائر جديدة لم تكن هوليوود تتحملها** · وفى عام ١٩٢٧ ، تمت صياغة مسودة **لميثاق انتاج الافلام** ، والتى تعتمد على وصفة « **النواهى والمحظورات** » ، التى كانت قد عرفت فى أعقاب فضائح هوليوود (وهو ما سبق مناقشته من قبل) ، ليقوم «**مكتب هيز**» فى عام ١٩٣٠ بتبنى «**ميثاق للمحافظة على القيم الاجتماعية**»، الذى كان اكثر رسمية لكنه لم يكن ملزما · وفى تلك الآونة حصل هيز على السلطات اللازمة لانشاء « ادارة ميثاق الانتاج » ، ولتعيين أحد الرجال الكاثوليك من وجهاء المجتمع لرئاستها ، وهو جوزيف برين الذى قام بتشكيل الادارة التى تضم القس الجيزويتى الأب دانييل لورد ، والناشر الكاثوليكى مارتن كويجلى ، ليشتركوا معا فى صياغة « **قانون الانتاج** » **شديد الصرامة والقسوة ، والذى تحكمت نصوصه فى مضمون الافلام الامريكية جميعها دون استثناء للعشرين عاما التالية** · (تمت اعادة صياغة هذا الميثاق والتخلص من النصوص الرقابية فى عام ١٩٦٦ ، لكنه كان غير مطبق عمليا منذ منتصف الخمسينيات ، وهو ما سوف تناقشه تفصيلا فى فصل لاحق) ·

لقد كانت السينما الأمريكية تمضى فى حركة بندولية من النقيض الى النقيض ، فقد كانت منذ سنوات قليلة تسير فى طريق المبالغة فى « الأخلاقيات الجديدة » لعصر الجاز ، لكن « ميثاق الانتاج » جعلها تعود الى الوراء بسرعة ، مع منع اظهار أو حتى ذكر أى شىء يتعلق بحياة انسان طبيعى بالغ ، فقد قامت بمنع تصوير « المشاهد العاطفية » على أى نحو ، وبشكل تبدو فيه تصرفات الرقابة مفرطة فى صبيانيتها ، كما اكدت على ضرورة تقديس مؤسسة الزواج ، وتدعيم الترابط الأسرى بصرف النظر عن أية ظروف خاصة · (بل ان الزوج والزوجة لم يكن يسمح لهما بالظهور

على الشاشة وهما ينامان فوق فراش واحد ، أما موضوعات مثل الزنا او الجنس غير المشروع أو الاغراء أو الاغتصاب ، فاقصى ما يمكن عمله هو التلميح اليها فقط ، فى حالات تكون فيها شديدة الأهمية للحكية ، كما يجب ان يتضمن الفيلم عقاب مرتكبيها فى النهاية (وكانت الوسيلة المناسبة لتحقيق ذلك هى الموت بسبب حادثة أو مرض) ، كما تم منع لهجة « التجديف » (وهو المصطلح الذى يعنى ايضا بعض التعبيرات السوقية مثل « جدعنة » و « مضروبين ») ، بالاضافة الى منع عرض اى علاقات تظهر تمازج الأجناس العرقية ، وأى ايحاءات بالدعارة أو الانحراف الجنسى أو ادمان المخدرات ، والعرى بكل أنواعه ، والرقصات والأزياء المثيرة ،والقبلات الشهوانية ، والافراط فى شرب الخمر ، وبالطبع فقد كان ممنوعا تماما الاشارة بالسخرية او النقد لأى عنصر من عناصر الايمان الدينى ، بالاضافة لمنع مناظر القسوة ضد الحيوانات أو الأطفال ، ليمتد الحظر ليصل الى حد تحريم ظهور عمليات جراحية على الشاشة ، وبالأخص عملية الولادة بشكل مباشر أو غير مباشر .

لكن اكثر قيود هذا الميثاق غموضا والتواء هو الذى كان يتعلق بتصوير الجريمة ، فقد كان ممنوعا اظهار تفاصيل الجرائم ، او اظهار البنادق الآلية أو نصف الآلية واية أسلحة غير مشروعة ، أو حتى الحديث عن اية اسلحة خلال مشاهد الحوار ، كما كان محظورا ايضا ظهور رجال الشرطة وهم يلقون مصرعهم على أيدى المجرمين ، كما يجب توجيه العقاب فى النهاية لكل النشاطات الاجرامية التى ظهرت فى الفيلم . وفى كل الأحوال لا ينبغى ذكر اى شىء يبرر الجريمة او يفسرها ، كما يجب تحاشى القتل والانتحار ، الا اذا كانا متعلقين بجوهر الحبكة ، بالاضافة الى منع الايحاء بالقسوة المفرطة أو القتل الجماعى من اى نوع . **ان هذا الجانب من القيود فى الميثاق والذى يبدو انه يقف موقفا ايجابيا متحضرا فى عصر سينما القسوة والعنف ، لا ينفى ان الميثاق فى مجموعه مارس دورا قمعيا ورجعيا كاملا . فمنذ عام ١٩٣٤ وحتى منتصف الخمسينيات ، قام هذا الميثاق بتحديد مضمون الأفلام الامريكية ، او بمعنى ادق منع هذا المضمون من ان يكون جادا على اى نحو .**

ولم يكن باستطاعة اية شركة من شركات الانتاج السينمائى أن تقوم بتوزيع أو عرض أحد افلامها دون الحصول على شهادة بالموافقة موقعة من « برين » ، رئيس ادارة ميثاق الانتاج ، وأن تحمل هذه الشهادة خاتم الادارة ايضا ، ولقد كانت الغرامة المفروضة فى حالة انتهاك ذلك الميثاق

تبلغ حوالى ٢٥ ألف دولار ٠ (فى الحقيقة فان فرض الغرامة لم يطبق أبدا ، لكنه اثبت أنه عقوبة فعالة لمدة ما يزيد على عشرين عاما) ٠ ولقد كان الحصول على هذه الشهادة طريقا طويلا ومهينا فى بعض الأحيان بالنسبة لصناع الأفلام ، وطبقا لما يقول المؤرخ ريموند مولى فانه كان يتضمن المراحل التالية :

١ ـ اجتماع تحضيرى بين برين واعضاء الادارة من ناحية والمنتج من ناحية أخرى ، لدراسة القصة الأساسية قبل شرائها أو كتابة السيناريو التفصيلى لها ، ومناقشة تفاصيل الحبكة فى ضوء بنود ميثاق الانتاج ٠

٢ ـ الدراسة الدقيقة للسيناريو المقدم عن طريق شركة الانتاج ٠

٣ ـ اجتماع مع الكتاب والفنيين الآخرين لانجاز التغييرات المطلوبة فى السيناريو ٠

٤ ـ موافقة برين الكتابية على السيناريو للبدء فى عمليات الانتاج ٠

٥ ـ اجتماعات متواصلة خلال الانتاج للقيام بأى تعديلات مطلوبة فى السيناريو ، بالاضافة لمراقبة الاغنيات والأزياء والديكورات لاقرارها٠

٦ ـ عروض خاصة للمشاهد المنفصلة فى كل مراحل التصوير عندما يكون المنتج فى شك من عدم التلاؤم مع بنود الميثاق ، وتلك هى المرحلة الوحيدة التى تتم بناء على طلب المنتج ٠

٧ ـ عرض خاص للفيلم النهائى فى قاعة للعرض بالادارة بواسطة الأعضاء الذين قاموا بتعديل السيناريو مع ضم عضو ثالث جديد لهم ٠

٨ ـ بعد حذف المشاهد أو جمل الحوار التى تنتهك الميثاق يتم منح شهادة الموافقة على العرض بواسطة الادارة ٠

لم يكن اساطين صناعة السينما راغبين فقط فى قبول البنود الرقابية فى ميثاق الانتاج ، ولكنهم كانوا يهدفون الى اقرار نظام للانتاج تكون فيه الرقابة امرا واقعا فى مرحلة ما قبل الانتـاج ، حتى يملكوا

الضمان الكامل لعدم تعرض أفلامهم للمنع أو الحظر ، فقد كان كل ما يهدفون اليه هو الاستمرار فى عالم صناعة السينما . لقد كان السبب الأول فى ذلك هو أن التهديد الاقتصادى للمقاطعة والحظر خلال سنوات الكساد كان تهديدا حقيقيا ، لهذا فان صناعة تعتمد على استدرار اعجاب الجماهير لمرات عديدة كل اسبوع يجب أن تعطى لهذه الجماهير ما تعتقد أن الجماهير تريده ، كما **أن المنتجين اكتشفوا انه يمكنهم تحويل ميثاق الانتاج لكى يصبح هو نفسه اداة فعالة فى التحكم فى كل عمليات الانتاج وادواته** . فلأن الميثاق يحدد بصراحة ما يجب وما لا يجب بالنسبة لسلوك الاشخاص الذين يظهرون على الشاشة ، فان هذا **الميثاق يمكن ان يستخدم كنوع من المسودة أمام كاتب السيناريو** . فعلى سبيل المثال، يجب أن تمضى قصة الحب فى اتجاه واحد (بالطبع فى اتجاه الزواج) ، كما أن الزنا والجريمة يقودان الى نهاية واحدة محتومة (المرض أو الموت المرعب أو كليهما معا) ، كما أن الحوار فى كل المواقف يجب أن يدور داخل المعايير المهذبة ، الى آخر مثل هذه « **الوصفات الجاهزة** » . بكلمات أخرى ، فان الميثاق قد أتاح اطارا للعمل فى بناء السيناريوهات ، مما ساعد الشركات على تبسيط وتنظيم أكثر الأمور تعقيدا وخطرا وتأثيرا على كل عملية الانتاج ، وهو خلق سيناريو يمكن تنفيذه على شريط سينمائى . وفى النهاية يجب أن نتذكر أن سنوات الكساد كانت هى الفترة التى تصاعدت فيها النزعات المضادة للسامية فى الولايات المتحدة ، بجرائد مثل « ديربورن المستقلة » لهنرى فورد وشبكة الاذاعة التى يملكها الأب كافلين ، والعديد من الحملات الغوغائية التى كانت تهاجم اليهود وتحذر من غدرهم . وهكذا فلو لم يكن « ويل هيز » وحده قادرا على اعادة الطمأنينة الى الجمهور المسيحى الهائل على حضارتهم المهذبة ، فان ميثاقا اخلاقيا مفروضا من رجال الدين الكاثوليك يمكنه أن يحقق هذه الطمأنينة .

هيكل نظام الاستوديو

ومع كل ما سبق فان **العامل الأكثر حسما فى تشكيل صناعة الفيلم الناطق الأمريكى كان عاملا اقتصاديا** ، ففى عام ١٩٢٨ زادت ديون الشركات السينمائية التى اقترضت كمية هائلة من الأموال من « وول ستريت » بغرض التحول للصوت ، ومن ثم كانت مؤسسات « وول ستريت » سعيدة بان تطوق عنق الصناعة السينمائية بهذا الجميل ، لأن ذلك سوف يعود عليها أيضا بالأرباح ، التى ظهرت مع تضاعف عدد رواد السينما خلال عام واحد بفضل بدعة الصوت الجديدة . وفى عام ١٩٣٠ حدثت سلسلة من الاندماج واعادة التنظيم بين الشركات السينمائية ، جعلت ٩٥٪ من كل الانتاج السينمائى الأمريكى فى قبضة ثمانى شركات ، خمس منها

« كبرى » وثلاث « صغرى » . وقد تم تشكيل الشركات الكبرى كمؤسسات متكاملة بشـــكل راسى ، بحيث تتحكم ليس فقط فى الانتاج وانما فى التوزيع والعرض (او الاستهلاك) ايضا ، وذلك من خلال ملكيتها لسلسلة من شركات التوزيع ودور العرض ، وكان التوزيع يدور على مستوى قومى ومستوى عالمى ، وذلك لأنه مع عام ١٩٢٥ وصل التوزيع فى العالم الى ان يصبح ممثلا لنصف عائد التوزيع والعرض ، وسوف يستمر على هذا النحو طوال العقدين التاليين . أما العرض فقد كان يتم التحكم فيه من خلال ملكية الشركات الكبرى لحوالى ٢٦٠٠ دار عرض فاخرة تمثل ١٦٪ من مجموع دور العرض فى أمريكا ، لكنها تمثل ٧٥٪ من عائد الأرباح . وعلى الرغم من الهوس العام لرؤية « نجوم هوليوود » على الشاشة ــ وهو الهوس الذى زاد مع الدعاية الهائلة التى قامت بها الشركات وادارتها التسويقية ــ فان الانتاج خلال الثلاثينيات والأربعينيات لم يكن يستغل الا ٥٪ (خمسة فى المائة) فقط من الأصول المالية المستثمرة فى الصناعة بينما يذهب ١٪ منها للتوزيع ، بينما يبقى ٩٤٪ من الاستثمار الكلى لقطاع العرض . لهذا فان **الشركات الخمس الكبرى كانت خلال ازدهار عصر الاستوديو ــ كما يقول المؤرخ دوجلاس جومرى ــ عبارة عن « سلسلة من دور العرض المتناثرة ، وكان انتاج الأفلام الروائية الطويلة والقصيرة وأفلام التحريك والجرائد السينمائية القصيرة ليس لها هدف الا تشغيل هذا العدد الهائل من دور العرض »** .

كانت هذه الشركات بترتيب أهميتها الاقتصـــادية هى : شركة « مترو ــ جولدوين ــ ماير » ، باراماونت ، اخوان وارنر ، القرن العشرون ــ فوكس ، و « آر . كيه . او . » ، أما الشركات الصغرى ــ والتى لم تكن تملك دورا للعرض ، وكانت تعتمد فى ذلك أساسا على الشركات الكبرى ــ فقد كانت شركات : يونيفرسال ، كولومبيا ، و « الفنانون المتحدون » . (فى الحقيقة أن شركة « الفنانون المتحدون » بدأت الدخول فى عالم امتلاك سلسلة دور العرض عام ١٩٢٦ ، ولكنها بحثت عن مشاركة الشركات الكبرى ــ خاصة لبو وباراماونت ــ بغرض التقليل من خطورة المغامرة . وكانت تلك الدور تنحصر فى ديترويت وشيكاجو ولوس أنجليس ، لكن توافق الشركة خلال الثلاثينيات على التوقف عن التوسع فى هذا المجال ، بعد عقدها لاتفاقيات توزيع متبادلة مع الخمس الكبار ، ولكنها أصبحت اليوم تملك أكبر سلسلة من دور العرض فى أمريكا ، والتى يبلغ عددها طبقا لاحصائيات ١٩٨٧ حوالى ١٠٩٣ دارا للعرض) .

وكما يشير **المؤرخ والناقد ديفيد روبنسون** ، فان السيطرة شبه الكاملة من مؤسسات « وول ستريت » على الشركات قد أحدثت آثارا كبيرة

وعميقة على تنظيم صناعة السينما الأمريكية ، وعلى طابع وشخصية الفيلم الأمريكي نفسه ، في الفترة التي امتدت بين حلول عصر الصوت والحرب العالمية الثانية ، خاصة في السنوات التي ترك فيها الكساد اثره على هوليوود ، « فعندما وصل الكساد الى صناعة السينما ، والذي بلغ ذروته في عام ١٩٣٣ ، تم اغلاق ثلث دور العرض ليصبح الكساد سببا قويا في ان يحكم اصحاب المؤسسات المالية قبضتهم على هيكل وتنظيم الانتاج السينمائي • وبعقليتهم الاقتصادية كان يتم حساب كل شيء بدقة مفرطة ، لذلك فقد كان الاتجاه السائد يسير في طريق اتباع كل المعايير الممكنة ، والتي يمكن تطبيقها في كل مراحل صناعة الفيلم ، من أجل ضمان جودة الافلام او البضاعة التي تشجع المستهلك على الاقبال عليها ، وكانت هذه المعايير تدور حول جودة المعدات والتقنيات والتصوير والعرض والاستهلاك • لقد كان كل شيء موضوعا في الحسبان ، وهو امر يتعارض تماما مع طبيعة الفن الذي يبحث عن قدر اكبر من الحرية الابداعية » •

ويصف المؤرخ تشارلز هيجام تأثيرات هذا الوضع على شركة « اخوان وارنر » ، التي يمكن اعتبارها اكثر شركات تلك الفترة تجسيدا لنمط نظام الاستوديو : « كان كتاب السيناريو ـ الذين كان يعمل منهم احيانا حوالي عشرين كاتبا في سيناريو لفيلم واحد ـ يحتلون المكان الاول بلا منازع ، فقد كانوا هم الذين يضعون سمات كل الافلام في تلك الفترة ، حيث كان يتم اعداد السيناريو بكل تفاصيله التي قد تصل الى تحديد تكوين الكادرات داخل اللقطات ، كما كان أمرا شائعا ان يظل كتاب السيناريو يباشرون بأنفسهم مرحلة التصوير • وبمجرد ان يوافق المنتج على السيناريو النهائي كان يقوم باختيار نجوم الفيلم ، ثم يتم استدعاء المخرج الذي كان في حالات نادرة يساعد في اختيار الممثلين للأدوار الثانوية ، أو اجراء بعض التغييرات في السيناريو ، ولأسباب اقتصادية كان يتلقى التعليمات بضرورة القيام ببروفات للممثلين ، حتى لا يستهلك الا لقطة واحدة عند التصوير • وكان المنتج او مدير الاستوديو هو الذي يقوم باختيار مصممي الديكور ومؤلفي الموسيقى التصويرية والمصورين السينمائيين ، وفناني المونتاج • وكان أمرا شديد الندرة ان يقوم المخرج بالتدخل في ذلك ، لأن كل شيء يجب ان يخضع خضوعا كاملا لأسلوب نظام الاستوديو » •

وبين عامي ١٩٣٠ و ١٩٤٥ ، أنتجت شركات هوليوود بطريقة الانتاج الضخم ـ أو بما يسمى خط التجميع الآلي ـ حوالي ٧٥٠٠ فيلم روائي طويل ، كانت جميع مراحل انتاجها منذ الفكرة الأولى وحتى العرض تتم

تحت السيطرة الكاملة ، كما كانت هذه الأفلام تستمد أسلوبها ومضمونها من الشركات المنتجة لها ، بنفس القدر الذى تستمده من الفنانين الذين صنعوها ، لذلك فان من المهم أن نفهم الطريقة التى كانت هذه الشركات تعمل بها ٠

شركة « م ٠ ج ٠ م »

كانت شركة « م ٠ ج ٠ م » **هى أكبر الشركات السينمائية الأمريكية خلال الثلاثينيات** . كما كانت أكثرها ازدهارا ووفرة فى الانتاج ٠ وعند منتصف الثلاثينيات كان معدل انتاجها يصل الى حوالى فيلم روائى طويل كل أسبوع ، وهو معدل ـ كما يشير جون باكستر ـ يمثل أضخم انتاج من أية شركة على الاطلاق فى تاريخ السينما ٠ كانت الشركة الأم لها هى شركة « ليو » فى مدينة نيويورك ، التى كان يديرها نيكولاس شينك (١٨٨١ ـ ١٩٦٩) ، والتى اتاحت لشركة « م ٠ ج ٠ م » **أكبر سلسلة أمريكية لدور العرض** ، كما أن علاقاتها الوثيقة مع « بنك تشيز الوطنى » اتاحت القدرة على استثمار رأسمال غير محدود ٠ (من سخريات القدر أن شركة « م ٠ ج ٠ م » الأصلية كانت تملك أقل عدد من دور العرض من بين الشركات الخمس الكبرى ، وهو ما أدى الى استمرارها كشركة قوية فى حين تراجع موقف الشركات الأخرى مع التناقص الحاد لعدد المشاهدين خلال أسوأ سنوات الكساد) ٠ لذلك لم يكن هناك فيلم كبير لا تستطيع « م ٠ ج ٠ م » انتـــاجه ، ولم تكن هناك موهبة عظيمة لا تســتطيع « م ٠ ج ٠ م » شراءها . لقد تعاقدت الشركة مع أكبر مواهب السينما خلال الثلاثينيات ، فمن بين المخرجين هناك فرانك بورزاج ، كلارينس براون ، كينج فيدور ، جورج كيوكور ، سيدنى فرانكلين ، و ٠ س ٠ فان دايك ، جاك كونواى ، سام وود ، وفيكتور فليمنج ، ومن بين المصورين الســينمائيين كارل فرويند ، ويليم دانييلز ، جورج ولسى ، وهارولد روسون ، ومن بين مصممى الديكورات سيدريك جيبونز ، بالاضافة الى العديد من النجوم البارزين فى تاريخ هوليوود (**كان شعار الدعاية عند « م ٠ ج ٠ م » آنذاك هو « نجـوم أكثـر من عدد نجوم الســماء »**) ، ومن بين هؤلاء جريتا جاربو ، جين هارلو ، نورما شيرر ، جوان كراوفورد ، مارجريت سوليفان ، ميرنا لوى ، كلارك جيبل ، سبنسر تراسى ، روبرت مونتجمرى ، عائلة باريمور ، مارى دريسلر ، والاس بيرى ، وليم باول ، جيمس ستيوارت ، روبرت تايلور ، نيلسون ادى ، جانيت ماكدونالد ، جودى جارلاند ، وميكى رونى ٠

وكان الذى يقوم بادارة شركة « م ٠ ج ٠ م » خلال تلك الفترة (وحتى اقصائه عام ١٩٥١) هو نائب رئيسها ومسئول الانتاج فيها

لويس · ب · ماير (١٨٨٥ ـ ١٩٥٧) ، وهو رجل أعمال قاسي القلب لا يهتم بالفن او حتى بصناعة التسلية ، الا لكي يصنع منهما بضائع أو سلعا رائجة · ولكن **الشخص الأكثر اهمية كان مدير الانتاج الشــاب ارفينج تولبرج** ، الذي كان يتمتع بالذكاء والارادة ، فاتاح للشركة معدلا عاليا وثابتا من الانتاج حتى وفاته المبكرة · كما أن **ديفيد سيلزنيك** (١٩٠٢ ـ ١٩٦٥) زوج ابنة ماير كان قد تم استئجاره من شركة « آر · كيه · أو » ، لكي يساعد تولبرج منذ عام ١٩٣٣ ، ويكتسب في الشركة سمعة طيبة كمنتج فني · وقد كان لهذين الرجلين الفضل الأكبر في قيام شركة « م · ج · م » بانتاج بعض أفلامها المحترمة خلال هذا العقد ·

كان **الأسلوب البصري** السائد في أفلام شركة « م · ج · م » آنذاك متميزا باستخدام **الاضاءة من المقام العالي (وهي الاضاءة القوية ذات الظلال الحادة ، مما يخلق تناقضــا بين الأبيض والأسود)** ، **بالاضافة الى الديكورات الفخمة التي كانت تتلاءم تماما مع استخدام الاضاءة القوية . كما كانت هذه الأفلام تتبنى القيم الثقافية السائدة لدى الطبقة المتوسطة الأمريكية ، مثل النزعة المتفائلة ، والمادية ، والنزعة الهروبية الرومانسية ·**

وكانت اهم الأنماط الفيلمية لشركة « م · ج · م » خلال الثلاثينيات هي **الميــلودراما ، والأفــلام الموســيقية ، والأفــلام المأخــوذة عــن نصــوص أدبيــة أو مسرحيــة محترمــة** · ومن بين أهم هذه الأفلام « أنا كريستي » (١٩٣٠) من اخراج كلارينس براون ، « جراند أوتيل » (١٩٣٢) من اخراج ادموند جولدنج ، « العشاء في الثامنة » (١٩٣٣) من اخراج جــورج كيوكور ، « الملكة كريســتينا » (١٩٣٣) لروبن ماموليان ، « فيفا فيللا » (١٩٣٤) لجاك كونواى ، « تمرد على السفينة باونتي » (١٩٣٥) لفرانك لويد ، وفيلما الاخوان ماركس « ليلة في الأوبرا » (١٩٣٥) و « يوم في السباق » (١٩٣٧) من اخراج سام وود ، « ديفيد كوبر فيلد » (١٩٣٥) لجورج كيوكور ، « أنا كارينينا » (١٩٣٥) لكلارينس براون ، « روميو وجوليت » (١٩٣٦) لجورج كيوكور ، « سان فرانسيسكو » (١٩٣٦) لفان دايك ، « السيدة سيئة السمعة » (١٩٣٦) لجاك كونواى ، « روز ماري » (١٩٣٦) لفان دايك ، « زيجفيلد العظيم » (١٩٣٦) لروبرت ليونارد ، « غادة الكاميليا » (١٩٣٧) جورج كيوكور ، « الأرض الطيبة » (١٩٣٧) سيدني فرانكلين ، « القائد الشجاع » (١٩٣٧) فيكتور فليمنج ، « القلعة » (١٩٣٨) كينج فيدور ، « وداعا مستر شيبس » (١٩٣٩) لسام وود ، و « لحن برودواى لعام ١٩٤٠ » لنورمان تاوزوج ·

كما قامت « م . ج . م . » أيضا بانتاج بعض الأفلام الجماهيرية قليلة التكاليف التى تعتبر من اشهر مسلسلات ذلك العقد ، مثل سلسلة أفلام « آندى هاردى »،« طرزان »،« دكتور كيلدير »،و « الرجل النحيل »، بالاضافة الى القليل من الافلام التى آثارت جدلا نقديا لابداعهـا الفنى والتقنى مثل « هاليلويا » (١٩٢٩) لكينج فيدور ، و « الغضب » (١٩٣٦) لفريتز لانج . ولكن يمكن تلخيص طابع شركة « م . ج . م » خـلال الثلاثينيات بفيلميها من نوع الانتـاج الضـخم فى عام ١٩٣٩ ، وهما « ساحر اوز » و « ذهب مع الريح » اللذين اخرجهما فيكتور فليمنج . فليس هناك فى أى من هذين الفيلمين عمق أو رؤية فنية ذاتية لكنهما من نوع الأفلام المسلية الملحمية المبهرة ، والتى يمكن اعتبارها حواديت مناسبة للاطفال أو الكبار على السواء . (فى عام ١٩٧٣ لم يعد هناك وجود لشركة « م . ج . م » ، على الرغم من انها ظلت تمارس الانتاج على نحو هامشى من خلال الاستثمار . وفى عام ١٩٧٩ استانفت عملية التوزيع . وفى عام ١٩٨١ قامت بشراء « الفنانون المتحدون » ليندمجا فى شركة واحدة ولتذوب بعد ذلك فى شركات تيدتيرنر فى عام ١٩٨٥ ، ليعاد بيعها فى عام ١٩٨٦ للمستثمر كيرك كيكوريان الذى اعاد تنظيم « م . ج . م – الفنانون المتحدون » ، لكنـه باع جزء « الفنانون المتحدون » الى مجموعة كينتكس الأسترالية فى عام ١٩٩٠) .

بارامونت

بينما كانت شركة « م . ج . م » هى أكثر الشركات السينمائية الامريكية « أمريكية » . فـان بارامـاونت كانت أكثر هذه الشركات « أوربية » ، فقد ضمت شركة بارامونت العديد من المخرجين والحرفيين والفنيين الذين آتوا اليها مباشرة من المانيا وفقا لاتفاقية « باروفاميت » فى عام ١٩٢٦ ، لذلك كان تأثير شركة « أوفا » على أسلوب شركة بارامونت تأثيرا كبيرا . ولهذا السبب فان بارامونت صنعت أكثر افلام الثلاثينيات جمالا من الناحية البصرية ، وتعقيدا من الناحية الروائية ، فقد استطاع مصمم الديكور الألمانى هانز دراير وكذلك المصـور السـينمائى الالمانى تيودور سباركول (١٨٩٤ – ١٩٤٥) بالاشتراك مع زميليه الأمريكيين فيكتـور ميلنر (ولد ١٨٩٣) وكارل ستروس (١٨٩١ – ١٩٨١) ، استطاعوا جميعا أن يعطوا لأفلام بارامونت أسلوبا تصويريا ينتمى لعصر الباروك ، والذى يتقابل ويتفاعل مع مضمون الأفـلام شـديدة الرقة . ويلاحظ المؤرخ جون باكستر ان « افلام بارامونت » كانت تتميز بالاضاءة الخافتة والتلميح وليس التصريح ، والذكاء وروح الدعابة ، والتشـاؤل

المراوغ لموضوعات الفساد الأخلاقي ". كانت شركة باراماونت خلال الثلاثينيات والعشرين عاما التالية تحت ادارة مؤسسها أدولف زوكور ، ليشترك معه رئيس الشركة بارني بلا بام بعد عام ١٩٣٦ ، ومن خلال امتلاك الشركة منذ عام ١٩٢٥ لحوالى ١٢٠٠ دار عرض تحمل اسم بابلكس ، فقد كانت باراماونت **تسيطر على أكبر دائرة لعرض الأفلام فى العالم كله** ، وهو ما جعل الشركة تقع تحت الحراسة القضائية خلال أسوأ سنوات الكساد . لكنها عادت لتحقيق الأرباح خلال الأربعينيات ، عندما دعت الحرب العالمية الثانية الجمهور مرة أخرى لمشاهدة الأفلام بحثا عن التسلية والمتعة . وعلى عكس شركة " م . ج . م " التى استطاعت الصمود والثبات المالى خلال فترة الكساد ، فان باراماونت قد عانت من مصاعب كبيرة ، الا ان ذلك لم يمنعها من أن تنتج العديد من الأفلام ، **ولأن الشركة لم تكن تتمتع بادارة صارمة على مستوى الانتاج مثل الشركات الأخرى ، فان الأفلام التى أنتجتها كانت تحمل البصمة الشخصية الخاصة لمخرجيها اكثر من كونها منتجات تحمل السمات العامة للشركة** .

ولقد استمر **سيسيل دى ميل** فى تقديم افلامه المبهرة مع شركة باراماونت ، وهى **الأفلام التى تحتوى على الكثير من الجنس والعنف** ، والتى سبق أن جعلته نجما فى شركة لاسكى خلال سنوات السينما الصامتة ، وكانت أهم أفلامه لشركة باراماونت فى الثلاثينيات هى " علامة الصليب " (١٩٣٢) ، " كليوباترا " (١٩٣٤) ، " الصليبيون " (١٩٣٥) ، " رجل السهول " (١٩٣٧) ، " القرصان " (١٩٣٨) ، و " يونيون باسيفيك " (١٩٣٩) . **على الطرف الآخر** كانت افلام **ارنست لوبيتش** تتميز بقدر أكبر من **التهذيب المصقول والمتحضر** ، وقد كان لوبيتش هو الذى ابتدع الأفلام التاريخية ، وأفلام كوميديا السلوك الصامتة لشركة أوفا ، قبل أن يحضر الى أمريكا فى عام ١٩٢٢ ، ويظل هناك ليصبح أكثر مخرجى شركة باراماونت احتراما خلال الثلاثينيات (كما كان ايضا مسئولا عن الانتاج بين عامى ١٩٣٥ و ١٩٣٦) ، وبهذا كان المخرج الوحيد الذى مارس سلطة ابداعية كاملة على انتاج أية شركة كبرى / .

تخصص لوبيتش فى فترة السينما الناطقة فى **الكوميديا الموسيقية والاوبرا الخفيفة** ، كما عاد أيضا الى **كوميديا السلوك** ، ومن أهم افلامه فى تلك الفترة : " استعراض الحب " (١٩٣٠)، " مونت كارلو " (١٩٣٠)، " الضابط المبتسم " (١٩٣١) ، " ساعة واحدة معك " (١٩٣٢) " مشكلات فى الفردوس " (١٩٣٢) ، " خطة للحياة " (١٩٣٣) ،

« الأرملة الطروب » (١٩٣٤) ، « الملاك » (١٩٣٧) ، « الزوجة الثامنة لذى اللحية الزرقاء » (١٩٣٨) ، و « نينوتشكا » (١٩٣٩) ، وهى الأفلام التى منحها لمسة اوربية رشيقة ، **واحساسا رمزيا غامضا عن الضعف الانسـانى** • (فى الحقيقة أن الفيلمين الأخيرين كانا من انتاج شركة « م • ج • م » ، حيث ان عقد لوبيتش مع باراماونت كان يسمح له باخراج فيلم خارج الشركة كل عام ، لكنه ترك الشركة عام ١٩٣٨ بعد أحد عشر عاما من العمل لديهـا ، ليبدأ فى العمـل بالقطعة • ومن أهم أفلامه فى المرحلة التالية ، « الدكان عند الناصية » (١٩٤٠) لشركة « م • ج • م » ، « هذا الشعور الغامض » (١٩٤١) لـ « الفنانون المتحدون » ـ وهو اعادة لفيلم « قبلنى مرة أخرى » (١٩٢٥)ـ « أن تكون أو لا تكون » (١٩٤٢) ، الذى أنتجه لحساب « الفنانون المتحدون » والكسندر كوردا ، وهو فيلم من نوع الكوميديا السوداء ذات الأبعاد المتداخلة والمثيرة للجدل ، والتى تدور حول الغزو النازى لبولندا ، وقام ببطولته كارول لومبارد وجاك بينى ، وقد اعاد الان جونسون اخراجه فى عام ١٩٨٣ من بطولة آن بانكروفت وميل بروكس • بعد ذلك قام لوبيتش بالتوقيع على عقد لمدة ثلاث سنوات كمنتج ومخرج لدى شركة « القرن العشرون ـ فوكس » ، حيث قدم « السماء يمكن أن تنتظر » (١٩٤٣) والذى كان اول افلامه الملونة ، « كلانى براون » (١٩٤٦) ، بالاضافة الى فيلمين أكملهما أوتو بريمنجر بسبب ضعف صحة لوبيتش ، وهما « فضيحة ملكية » (١٩٤٥) ، و « تلك السيدة لابسة الفراء » (١٩٤٨) • وقد توفى لوبيتش بنوبة قلبية فى عمر الخامسة والخمسين خلال انتاج فيلمه الأخير فى ٣٠ نوفمبر ١٩٤٧) •

تميزت أيضـا أفلام جوزيف فون ستيرنبيرج لدى شركة باراماونت **بنفس الاحساس الرمزى الذى يوحى بالضعف الانسانى ، ولكن مع قدر اكبر من الابهار • وكانت بطلة أفلامه الدائمة هى مارلين ديتريتش (ولدت ١٩٠١) فى الدور النمطى القديم لشخصية « المرأة الفاتنة القاتلة »** ، التى نراها دائما فى جو مثير للدهشة والغرابة مثل أفلام « مراكش » (١٩٣٠) ، و « سيئة السمعة » (١٩٣١) ، « قطار شنغهاى السريع » (١٩٣٢) ، « فينوس الشقراء » (١٩٣٢ ، و « الامبراطورة القرمزية » (١٩٣٤) و « الشيطان امرأة » (١٩٣٥) • وفى هذه **الأفلام التى تخلو حقا ـ وعلى نحو متعمد ـ من المضمون** ، حقق فون ستيرنبرج درجـة عالية من الرشاقة البصرية ، دفعت أحد نقاده الى أن يصف أفلامه بانها « قصائد من الفراء والدخان » •

أنتجت شركة باراماونت أيضــا **الأفلام ذات الطـابع التقنى المبهر المتكلف للمخرج أمريكي المولد روبين ماموليان** ، مثل « تصفيق »(١٩٢٩)، « شوارع المدينة » (١٩٣١) ، « دكتور جيكل ومستر هايد » (١٩٣٢) ، « اعشقني الليلة » (١٩٣٢) ، « اغنية الأغنيات » (١٩٣٣) ، و « عالى وعريض وأنيق » (١٩٣٧) .

ومن مخرجي باراماونت المتميزين ايضــا خــلال الثلاثينيات كان **ميتشــيل لايسين** (١٨٩٨ ـ ١٩٧٢) والذى مازال افلامه تثير الاعجاب حتى اليوم بفضل **الاحساس الواعي للتكوين البصرى** ، مثل « الموت يأخذ اجازة » (١٩٣٤) ، و « أيدى فوق المنضدة » (١٩٣٥) ، « حياة عادلة » (١٩٣٧) ، « منتصف الليل » (١٩٣٩) ، كما كان هناك أيضا المخرج **هنرى هاثاواى** (١٨٩٨ ـ ١٩٨٥) ، الذى اظهر درجة عاليــة من اتقان **الأسلوب المصقول الرشيق** فى افلام مثل « حياة حامل الرمح البنغالي » ، و « بيتر إبيتون » (وكلاهمـا عام ١٩٣٥) ، وكذلــك المخرجة **دوروثى آرزنر** (١٩٠٠ ـ ١٩٧٩) التى كانت **واحدة من بين المخرجات القليلات فى السينما الأمريكية** ، ومن أهم افلامها « الفتيات العاملات » (١٩٣١)، « كريستوفر القوى » (١٩٣٣) « نانا » (١٩٣٤) ، « زوجة كريــج » (١٩٣٦) ، « العروس ترتدى الثــوب الأحمر » (١٩٣٧) ، وارقصى يا فتاة ارقصى » (١٩٤٦) ، وهى الأفلام التى اظهرت **براعتهــا فى التوليف** .

فى النهاية ، فان باراماونت قدمت خلال الثلاثينيات **افضل افلام الاخوان ماركس الكوميدية واقواها ايضا فى نزعتها الفوضوية** ، مثل « جوز الهند » (١٩٢٩) ، « مجانين الحيوانات » (١٩٣٠) ، « شغل قرود » (١٩٣١) ، « ريش الحصــان » (١٩٣٢) ، و « حســاء البــط » (١٩٣٣) . ومن أهم النجــوم الــذين قدمتهم باراماونت منــذ الثلاثينيــات كــان و . س . فيــلدز (١٩٧٩ ـ ١٩٤٦)، وماى ويســت (١٨٩٢ ـ ١٩٨٠) ، **بالاضــافة الى جــورج رافت** ، راى ميلاند ، فريدريك مارش ، كلوديت كولبير ، ماريام هوبكنز ، هربرت مارشال ، سيلفيا سيدنى ، جارى كوبر ، كارى جرانت ، كاى فرانسيس ، بينج كروسبى ، دوروثى لامور ، فريد مكموراى ، وكارول لومبارد ، كما ظهرت فى أوائل الأربعينيات سلسلة « **افلام الطريق** » ، **التى يقوم ببطولتها الثنائى بنج كروسبى وبوب هوب** ، مثل « الطريق الى ســنغافورة » (١٩٤٠) ، و « الطريق الى زنزبار » (١٩٤١) من اخــراج فيــكتور شيرتزنجر ، و « الطريق الى مراكش » (١٩٤٢) من اخراج ديفيد بتلر ، وهى الأفــلام التى حققت لشركة باراماونت اكبر الأرباح التى حققتهــا

سلسلة من ذلك النوع فى عصر سيادة نظام الاستوديو · (أصبحت باراماونت اليوم جزءا من « شركة باراماونت للاتصالات » لتبقى من أكبر الشركات المنتجة للأفلام التى نالت نجاحا جماهيريا كبيرا مثل « الأب الروحى » ١٩٧٢ ، « حمى ليلة السبت » (١٩٧٧) ، « رحلة النجوم » (١٩٧٩) وأجزائه التالية ، « غزاة الطوف المفقود » (١٩٨١) وأجزائه التالية ، « علاقات فى الحب » (١٩٨٣) ، « عسكرى بيفرلى هيلز » (١٩٨٤) وجزئه الثانى ، « الشاهد » (١٩٨٥) ، « المصوب البارع » (١٩٨٦) ، « أهل القمة » و « علاقة قاتلة » (١٩٨٧) ، بالاضافة الى عدة مسلسلات تليفزيونية) ·

شركة « اخوان وارنر »

فى التسلسل الهرمى التقافى الذى ينتظم شركات السينما الأمريكية خلال الثلاثينيات ، كان موقع اخوان وارنر يأتى مباشرة تحت شركة باراماونت ذات الانتاج المتميز ، وشركة « م · ج · م » التى كانت تنال احترام الطبقة المتوسطة · لقد كانت اخوان وارنر فى الحقيقة هى **شركة الطبقة العاملة ، حيث انها تخصصت فى الأفلام الدرامية والموسيقية التى تتناول حياة الطبقة الدنيا ، فى وقت كان الكساد يخيم فيه بظلاله على العقد كله ، ولأنها كانت شركة صغيرة فى الأصل فقد كانت تميل الى أن تفرض نظاما صارما على الانتاج لتضمن فعاليته** · وهكذا كانت تفرض سيطرتها على المخرجين والفنيين والنجوم العاملين فيها ، فقد كان من المتوقع لكل مخرج أن يقدم خمسة أفلام روائية طويلة على الأقل كل عام ، كما كان يتم التعاقد مع الممثلين والممثلات بأجور منخفضة تظل سارية حتى بعد أن يصبحوا نجوما ، وفى بعض الأحيان ، وبعد أن يكون الفيلم جاهزا للتوزيع ، **كانت الأوامر تصدر للعاملين بالمونتاج بالشركة بقطع بضعة كادرات قليلة من كل مشهد من أجل مزيد من احكام بناء الفيلم ، والاسراع بايقاعه** (ولقد كانت تلك الطريقة مفيدة على أية حال ، فقد حصل رالف داوســـون كبير المونتيرين فى شركة وارنر على ثلاث جوائز اوسكار خلال الثلاثينيات) · وأخيرا ، فان المصورين بالشركات : هال مور ، وارنست هولار ، وتونى جاوديو ، وصول بوليتو ، كان مطلوبا منهم تنفيذ اسلوب من **الاضاءة المنخفضة (الأكثر ميلا للرماديات ، والأقل فى تحقيق التناقض بين الأبيض والأسود) وذلك لهدف اقتصادى بحت ، وهو اخفاء ديكورات الاستوديو ذات التكاليف المحدودة** ·

كان هذا التأكيد على تقليل التكاليف بكل الوسائل ، والذى فرضه المسئولون التنفيذيون بالشركة ، بالاضافة الى دور جاك وارنر ذى الطابع

العملي القاسي سببا في ان تتسم افلام الشركة بالايقاع السريع والبناء السردي المحكم . (في الحقيقة أن شركة وارنر كانت الوحيدة من بين الشركات الكبرى التي تدار بواسطة أفراد عائلة واحدة ، حيث كان جاك مسئولا عن الانتاج والبرت عن التوزيع ، وهاري كرئيس للشركة ، ومن المفارقات أن شقيقهم صامويل الذي اقنعهم بالتحول للصوت قد مات شابا قبل يوم واحد من العرض الأول لفيلم « مغني الجاز ») .

لقد كانت شركة وارنر خلال الثلاثينيات بارزة على نحو خاص في انتاج « الافلام العصابات » مثل « قيصر الصغير » (١٩٣٠) ، و «عدو الشعب» (١٩٣١) ، بالاضافة الى افلام المخرج باسبي بيركلي الموسيقية التي تدور حول عالم الاستعراضات ، مثل « الشارع الثاني والأربعون » (١٩٣٣) ، وسلسلة « الباحثون عن الذهب » . كما قامت الشركة ايضا بانتاج بعض الأفلام المهمة التي تنتمي الى الواقعية الاجتماعية مثل « اطفال الطريق المشردون » (١٩٣٣) من اخراج وليم ويلمان ، و « أنا هارب من عصابة كبيرة العدد » (١٩٣٢) من اخراج ميرفين ليروي ، و « غضب اسود » (١٩٣٥) للمخرج مايكل كيرتس . كما كانت وارنر أيضا تتسم بالاقدام والشجاعة لانتاجها أول الأفلام الأمريكية المناهضة للنازية ، وهو فيلم « اعترافات جاسوس نازي » (١٩٣٩) من اخراج أناتول ليتفاك . بالاضافة الى سلسلة من الافلام التي تتناول سيرة حياة بعض الشخصيات المهمة والتي أخرجها وليم ديتيرل (ولد ١٨٩٣) ، والذي كان ممثلا سابقا في شركة أوفا ، وهي الأفلام التي تتضمن « قصة لويس باستير » (١٩٣٦) ، و « الملاك الأبيض » (١٩٣٦) الذي يدور حول حياة فلورانس نايتنجيل ، و « حياة اميل زولا » (١٩٣٧) و « بواريز » (١٩٣٩) ، و « رصاصة ايرلش السحرية » (١٩٤٠) . كما أخرج ديتيرل أيضا فيلمه التعبيري الساحر ــ الغريب على طابع افلام وارنر ــ عن مسرحية « حلم ليلة منتصف الصيف » بالتعاون مع المخرج المسرحي الكبير ماكس راينهارت في عام (١٩٣٥) .

من بين المخرجين الكبار الآخرين الذين عملوا لدى وارنر في الثلاثينيات مايكل كيرتس ، المخرج المجري الذي عمل لدى شركة « أوفا » في العشرينيات ، وميرفين ليروي (١٩٠٠ ــ ١٩٨٧) . لأن الاستوديو كان يتميز بالتنظيم الصارم وجداول الانتاج الدقيقة ، فان ديتيرل أو كيرتس أو ليروي لم يكونوا يملكون فرض رؤيتهم الخاصة على افلامهم لدى وارنر ، لكنهم أثبتوا وجودهم كمخرجين محترفين ، ذوي قدرات متعددة ، يمكن لهم العمل كحرفيين مهرة داخل نظام يحارب بشدة اية حرية ابداعية .

كما تميزت وارنر أيضا فى الثلاثينيات بمصممى الديكورات مثل أنطون جروت ، روبرت هاس ، ومؤلفى الموسيقى التصويرية مثل اريك نولجانج كورنجولد وماكس شتاينر . كما لمع لدى وارنر العديد من النجوم مثل بيتى ديفيز ، بـاربرا ستـانويك ، بول مونى ، جيمس كاجنى ، همفرى بوجارت ، بات أوبراين ، ادوارد . ج . روبنسون ، ايرول فلين ، والذين كانوا يجسدون على نحو ما النزعة العملية فى أفلام الشركة ذاتها (فى الفترة المعاصرة تميزت شركة وارنر فى أفلام ناجحة ، مثـل « طاردو الأرواح الشريرة » (١٩٧٣) ، « كل رجال الرئيس » (١٩٧٦) ، « سوبرمان » (١٩٧٨) وأجزائه التاليـة ، « التماع » (١٩٨٠) ، « مزلجة الجليـد » ١٩٨٢ ، « عمل خطـر » (١٩٨٣) ، « الفارس الشاحب » (١٩٨٥) ، « مسدس محشو بالرصاص » (١٩٨٧) ، « باتمان » (١٩٨٩) ، بالاضافة الى وجود قسم خاص بالانتاج التليفزيونى . كما قامت بالاتحاد مع مؤسسة تايم فى عام ١٩٨٩ لتصبح شركة « تايم وارنر » ، وهو ما سوف نعرض له تفصيلا فى فصل لاحق) .

شركة « القرن العشرون ـ فوكس »

حين ولدت شركة « القرن العشرون ـ فوكس » كانت تعـانى من صعوبات مالية ، لكنها مع ذلك كانت من أكثر الشركات ربحا فى عصر الاسـتوديو بعد شركة « م . ج . م » وباراماونت . ففى مارس ١٩٣٥ أصدرت المحكمة العليا حكماً ضد وليم فوكس ـ الذى جازف بمحاولة الحصول على الحقوق الكاملة فى الولايات المتحدة لشركة « ترای ارجون » ونظـام الصوت فوق الشريط ، الذى كان هو الأسـاس لانتـاج أفـلام « موفيتون فوكس » ، فلو كان فوكس كسب القضية لاستطاع أن يحصل على أرباح هائلة من كل منتجى الأفلام الناطقة فى أمريكا ، وأصبح قريبا جدا من تحقيق حلمه باحتكار كل صناعة السينما الأمريكية . ولكن لأن مجرى القضية سار على غير ما توقع ، فانه فقد ثروته الشخصية التى تقدر بمائة مليون دولار خلال مراحل اعلانه افلاسه ، ليطرد من رئاسة شركة فوكس ، ويحل محله سيدنى كينت الذى أجرى ترتيباته فى أواخر عام ١٩٣٥ للاندماج مع شركة أفلام « القرن العشرون » ، التى يملكها جوزيف شينك . وهكذا تكونت شركة « القرن العشرون ـ فوكس » ، ليتولى داريل زانوك (١٩٠٢ ـ ١٩٧٩) المنتج المنفذ فى شركة « القرن العشرون » منصب نائب الرئيس فى الشركة الجديدة ، ويصبح مسئولا عن الانتاج . (فى الحقيقة أن وليم فوكس تم طرده من الشركة فى عام ١٩٣١ ، ولكنه لم يعلن افلاسه الا فى عام ١٩٣٦ ، أما كينت فقد مات بنوبة قلبية فى عام

١٩٤١ ، بينما انتهى شينك ــ الذى كان رئيس مجلس الادارة ــ بالسجن فى نفس العام بتهمة التهرب من الضرائب ، ليخرج بعد عدة شهور ويبقى فى كواليس مجلس ادارة الشركة ، حتى يشترك فى تأسيس شركة ماجنا فى عام ١٩٥٣ . اما رئاسة شركة « القرن العشرون ــ فوكس » فكانت منذ عام ١٩٤٢ من نصيب سبيروس سكوراس ، الذى ظل فى منصبه حتى اقصاه زانوك بعد كارثة فيلم « كليوباترا » فى عام ١٩٦٣) . وعلى الرغم من تلك المعاناة التى وقعت الشركة فيها ، فانها ورثت دور عرض موفيتون العديدة فى لوس انجيلوس ، وستوديوهات الجرائد السينمائية فى نيويورك ، وسلسلة من دور العرض فى الولايات المتحدة وانجلترا واستراليا ونيوزيلاندا وجنوب افريقيا ، بالاضافة الى ١٤٧ شركة توزيع تعمل فى جميع أنحاء العالم ما عدا الاتحاد السوفيتى .

وقد تميزت افلام الشركة خلال الثلاثينيات بالمظهر المصقول والمتماسك ، الذى تحقق بفضل وضع ميزانيات دقيقة وتحكم صارم فى عمليات الانتاج . وكان اهم مخرجى فوكس فى تلك الفترة هو جون فورد على الرغم من قيامه أحيانا باخراج القليل من الأفلام لشركات أخرى . ومن اهم افلام فورد آنذاك لشركة فوكس : « دكتور بول » (١٩٣٣) ، « القاضى الكاهن » (١٩٣٤) ، « القارب البخارى عند المنحنى » (١٩٣٥)، وجميعها من بطولة نجم الفودفيل الشهير ويل روجرز ، و « سجين جزيرة سمك القرش » (١٩٣٥) ، مستر « لينكولن الشاب » (١٩٣٩) ، « طبول عبر قبائل الموهوك » (١٩٣٩) ، « عناقيد الغضب » (١٩٤٠) و « كيف كان الوادى أخضر » (١٩٤١) . كما تخصصت شركة فوكس أيضا فى **الأفلام الموسيقية** مثل « فرقة موسيقى الراج الزنجية » (١٩٣٨) عن الحنين الى الماضى الأمريكى الذى أخرجه هنرى كنج، صاحب افلام « معرض الولاية » (١٩٣٣) و « فى شيكاجو القديمة » (١٩٣٨) . كما تخصصت فوكس ايضا فى انتاج سلسلة « **افلام حرف ب** » الشعبية ، مثل أفلام « شارلى شان » البوليسية ، والتى قام ببطولتها وارنر أولاند ، ثم سيدنى تولر . لكن اكبر أرباح الشركة خلال الثلاثينيات جاءت من الأفلام الجماهيرية التى قامت ببطولتها النجمة الطفلة شيرلى تمبل (التى فتنت الجمهور الأمريكى بافلام شركة فوكس ، حتى ان لويس ماير عرض أن يعير البها كلارك جيبل وجين هارلو ويأخذ الطفلة النجمة بدلا منهما ، لأنه كان يريد أن تلعب بطولة فيلم « ساحر أوز » ، لكن المفاوضات توقفت مع الموت المفاجئ لجين هارلو ، وليلعب الدور الى جودى جارلاند) . ومن أهم افلام تمبل فى تلك الفترة « قف وابتسم » (١٩٣٤) من اخراج هاملتون ماكفادن ، و « قصة الشعر المقوصة » (١٩٣٥) من اخراج ايرفينج

كامينجز ، و « الكابتن يناير » ١٩٣٥ من اخراج ديفيد بتلر ، و « المتمردة الصغيرة » و « الكولونيل الصغير » فى نفس العام لنفس المخرج ، و « وى ديلى وينكى » (١٩٣٧) لجون فورد و « هايدى » (١٩٣٧) من اخراج الان دوان ، و « ريبيكا من مزرعة سنى بروك » (١٩٣٨) لنفس المخرج ، و « العصفور الأزرق » (١٩٤٠) لوالتر لانج .

ومن بين نجوم فوكس المشهورين خلال الثلاثينيات تايرون باور ، شارل بواييه ، اليس فاى ، دون آميشى ، وارنر باكستر ، هنرى فوندا ، لوريتا يونج ، جانيت جاينور ، ومن بين المصورين بيرت جلينون ، وآرثر ميللر ، ومن الموزعين الموسيقيين الفريد نيومان . كما أن فوكس تميزت باحتوائها على **أفضل منشآت للمؤثرات الخاصة** بين كل الشركات الأخرى وهى السمعة التى اكدتها **مشاهد الكوارث المبهرة** فى افلام مثل « جحيم دانتى » (١٩٣٥) من اخراج هارى لاشمان ، و « جاء المطر » (١٩٣٩) من اخراج كلارينس براون . بالاضافة الى انتاج العديد من افلام التكنيكلر حتى عام ١٩٤٩ . (فى الفترة المعاصرة تظل الشركة كمنتجة لبعض الأفلام الهامة ، مثل : « حرب النجوم » (١٩٧٧) وأجزائه التالية ، و « غريب » (١٩٧٩) وأجزائه التالية ، « كل هذا الجاز » (١٩٨٠) ، « البحث عن النار » (١٩٨٢) ، « ترقيق قلب الحجر » (١٩٨٤) وجزئه التالى ، « شرق ديزى » (١٩٨٥) ، « الذبابة » (١٩٨٦) ، « وول ستريت » ١٩٨٧ ، بالاضـــافة الى مسلسل « ماش » التليفزيونى . وهى الشركة الوحيدة — بالاضافة الى والت ديزنى — التى لا تخضع لمؤسسات مشتركة، على الرغم من أن امبراطور وسائل الاتصال روبرت ميردوخ اصبح شريكا فيها بالنصف منذ عام ١٩٨٥) .

شركة « آر . كيه . أو »

كانت شركة « آر . كيه . أو » هى أصغر الشركات الكبرى ، وقد عانت من صعوبات مالية خلال الثلاثينيات والأربعينيات ، حتى انها توقفت عن الانتاج عام ١٩٥٣ لتبيع كل حصاد الأفلام الروائية التى صنعتها خلال أربعة وعشرين عاما الى التليفزيون . (بعد عامين من ذلك التاريخ بيعت شركة « آر . كيه . أو » الى شركة المطاط والاطارات التى باعت بدورها حق استغلال الاستوديوهات الى شركة ديزيلو للتليفزيون فى عام ١٩٥٧ ، وهى اليوم تدعى شركة « آر . كيه . أو . جنرال » التى تملك حق اذاعة وبث أفلامها ، كما انها تقوم أحيانا بانتاج بعض الأفلام) . تعاقبت على ادارة الشركة ثمانى ادارات متتالية منذ ١٩٢٩ وحتى ١٩٥٢ ، وكان آخر

من أدارها هو المليونير هوارد هيوز (١٩٠٥ ـ ١٩٧٦) الذى يعزى اليه تدميرها . كانت شركة « آر . كيه . أو » لهذه الأسباب أكثر الشركات تعرضا للتأثر ودخول المخاطرات ، ومع ذلك فقد كانت الثلاثينيات هى أكثر فتراتها استقرارا ، وربما كان السبب هو أنها كانت آنذاك تحت الحراسة القضائية منذ عام ١٩٣٣ حتى ١٩٣٩ ، كما أنها كانت تدار بواسطة هيئات قضائية فيدرالية . (قبل تلك الفترة مباشرة كانت الشركة قد توسعت أكثر مما ينبغى ، بامتلاك العديد من شركات التوزيع ودور العرض الفخمة التى كانت تعد من أغلى العقارات فى تلك الايام ، وعندما تأخرت الشركة عن سداد القروض تم وضعها تحت الحراسة القضائية) .

وفى عام ١٩٣٤ ، أصبحت الشركة هى الموطن لأفلام فريد آستير وجنجر روجرز الموسيقية بعد نجاحهما فى أول افلامهما « الطيران الى ريو » (١٩٣٣) من اخراج ثورنتون فريلاند والذى قاما فيه بأدوار مساعدة . وبين عامى ١٩٣٤ و ١٩٣٩ ، انتجت الشركة ثمانية افلام لهذا الثنائى تحت رعاية المنتج المبدع الشاب باندرو بيرمان (ولد ١٩٠٥) ، وبعض النجوم من المخرجين مثل مارك ساندريتش (١٩٠٠ ـ ١٩٤٥) وجورج ستيفنس (١٩٠٤ ـ ١٩٧٥) . ومن هذه الأفلام « الطاقة المرحة » (١٩٣٤) ، « القبعة الرسمية العالية » (١٩٣٥) من اخراج ساندريتش ، و « زمن موسيقى السوينج » (١٩٣٦) من اخراج ستيفنس ، وهى الأفلام التى جعلت الثنائى « روجرز ـ آستير » من آكبر نجوم الشباك فى آمريكا ، كما أعطت للشركة سمعة طيبة لأسلوبها الرشيق واكتمالها ، على الرغم من أن الشركة ظلت مشغولة بانتاج « أفلام حرف ب » الملائمة لدور العرض التى تعرض فيلمين فى برنامج واحد .

كما أبدت الشركة ميلا واضحا للاقتباسات الأدبية مثل « نساء صغيرات » (١٩٣٣) لجورج كيوكور ، و « عن عبودية الانسان » (١٩٣٤) لجون كرومويل ، و « أحدب نوتردام » (١٩٣٨) لوليم ديتيرل ، كما أخرج جون فورد ثلاثة افلام لشركة « آر . كيه . أو » فى الثلاثينيات ، اثنان منها مقتبسان عن مسرحيتين هما « مارى ملكة اسكتلندا » (١٩٣٦) من تأليف ماكسويل اندرسون و « المحراث والنجوم » (١٩٣٦) من تأليف شون أوكيزى . بالاضافة الى الاعداد البارع عن رواية « المرشد » (١٩٣٥) من تأليف ليام أوفلاهارتى ، والذى يعتبره بعض المؤرخين اول الافلام الناطقة المهمة لنزعته التعبيرية وبراعته فى استخدام الوسيط السينمائى دون الخضوع للمقتضيات الأدبية . أما أكثر أفلام الشركة

بروزا ونجاحا ، فقد كان فيلم **الرعب عن الوحش « كنج كونج »** (١٩٣٣) من اخراج ميريان كوبر وارنست شودساك ، والذى استطاع فيه المصور ويليس أوبرايان (١٨٨٦ ــ ١٩٦٢) أن يستخدم ببراعة طريفـة توقف التصـوير والمؤثرات الخاصـة ، والتى ما تزال حتى اليوم من الانجازات التقنية المبهرة ٠

ومن أهم نجـوم الشركة فى تلك الفترة كاترين هيبورن (ولدت ١٩٠٧) التى قامت ببطولة اربعة عشر فيلما للشركة بين ١٩٣٢ و ١٩٣٨، من بينها « فاتورة الطلاق » (١٩٣٢) و « نساء صغيرات » (١٩٣٣) من اخراج جورج كيوكور و « مارى ملكة اسكتلندا » (١٩٣٦) لجون فورد و « امرأة متمردة » (١٩٣٦) « لمارك ساندريتش » و « باب المسرح » (١٩٣٧) لجريجورى لاكافا ، بالاضافة الى كوميديا الحوار الكلاسيكية « تربية طفل » (١٩٣٨) لهوارد هوكس ٠ كما عمل لدى الشركة منـذ ١٩٣٠ وحتى ١٩٤٣ مصمم الديكور البـارع فان نيست برلجليز (ولد ١٨٩٨) ، الذى تمتع بموهبـة عبقرية أتاحت رشاقة الأسلوب فى أفلام « استير ــ روجرز » الموسيقية ، كما أتاحت ايضا التعبيرية الموحشة فى فيلمى « المرشـد » و « مارى ملكة اسكتلندا » لجون فورد ٠ كما كانت الشركة تقـوم الى جانب انتـاج أفلامهـا بتوزيع الانتـاج المسـتقل لكل من صـامويل جولدوين وديفيـد سـلزنيك ، وأفـلام التحريك الروائيـة والقصيرة لوالت ديزنى ، منذ عرضها لفيلم « الأميرة البيضاء والأقزام السبعة » فى أسبوع الكريسماس لعام ١٩٣٧ ٠ (كان نجاح الفيلم التجارى يمثل آنذاك ظاهرة غير مسبوقة ، كما انه يعد احد اكثر الأفلام ربحا فى تاريخ السينما حيث تبلغ ارباحه العالمية ٣٢٥ مليون دولار، وكان عرضه الأول مصحوبا ببيع العديد من السلع التى تحمل اسم الفيلم مثل العرائس والدمى والكتب بالاضـافة الى أسطوانات شريط الصـوت الأصلى ٠ وقد كان الفيلم يمثل مغامرة هائلة بالنسبة لديزنى ، حيث كان أول فيلم تحريك روائى طويل استغرق اعداده ثلاث سنوات ، وتكلف ما يوازى ٣٢ مليون دولار ، واشترك فيه ٧٥٠ فنانا قاموا برسم وتلوين ٢ مليون صورة ، وقد عرف الفيلم آنذاك باسم « جنون ديزنى » ، غير أنه عاد على منتجه بخمسة اضعاف تكاليفه فى عام ١٩٣٨) ٠ وقد أنهت شركة « آر ٠ كيه ٠ او » عقد الثلاثينيات فى حركة تهور شـجاع بالتوقيع مع « الطفل المزعج » القادم من عالم الاذاعة ، أورسون ويلز ، وذلك لانتاج ستة افلام كان أولها هو فيلم « المواطن كين » (١٩٤١) ، وهو ما سوف نذكره تفصيلا فى فصل لاحق ٠

الاستوديوهات الصغيرة

كانت « **شركة افلام يونيفرسال** » التى ظلت تحت ادارة مؤسسها كارل لايمل حتى عام ١٩٣٦ شركة رائدة خلال العشرينيات ، حين أنتجت افلاما لمواهب سينمائية مثل اريك فون ستروهايم ، لون شانى ، وروودولف فالنتينو ، ولكن الشركة انحدرت خلال الثلاثينيات الى موقع ادنى ، فعلى عكس الشركات الخمس الكبرى فشلت فى امتلاك سلسلة من دور العرض الفاخرة فى المدن الكبرى ، لتضطر الى التركيز على نشاطات الانتاج والتوزيع ، وتكتفى بالعرض فى دور عرض من الدرجة الثانية أو الثالثة فى الضواحى أو المناطق الريفية ، (على الرغم من ذلك كانت شركة يونيفرسال تملك شركة توزيع عالمية جيدة نجحت من خلالها فى عرض افلامها من نمط الويسترن فى أوربا)وقد انتجت عددا من الأفلام المحترمة خلال ذلك العقد ، مثل « كل شئ هادئ على الجبهة الغربية » (١٩٣٠) من اخراج لويس مايلستون و « المسرح العائم » (١٩٣٦) لجيمس ويل ، و « ديسترای يعاود الركوب والسفر » (١٩٣٩) لجورج مارشال ، كما انها حققت بعض النجاح التجارى بأفلام ميلودرامية جماهيرية من اخراج جون ستال (١٨٨٦ ـ ١٩٥٠) مثل « الشارع الخلفى » (١٩٣٢) و « محاكاة الحياة » (١٩٣٤) و « الوسواس العظيم » (١٩٣٥) ، لكن انتاج شركة يونيفرسال الرئيسى كان **الفيلم الروائى قليل التكاليف** الذى يعرض فى برامج الفيلمين ، ومع ذلك حاولت الشركة أن تحتل موقعا خاصا من خلال **نمط افلام الرعب والخيال** خلال الثلاثينيات ، معتمدة فى ذلك على تقاليد التعبيرية لشركة أوفا ، ومواهب مخرجين مثل جيمس ويل (١٨٨٩ ـ ١٩٥٧) وتود براونتج (١٨٨٢ ـ ١٩٦٢) ، بالاضافة الى موهبة المصور السينمائى لدى شركة أوفا سابقا كارل فرويند ،

بدأت سلسلة أفلام يونيفرسال المرعبة فى عام (١٩٣١) بفيلم تود براونتج « **دراكيولا** » ، الذى يوحى بالكآبة والوحشة من خلال تصوير فرويند ، واستمر هذا النمط مع فيلم جيمس ويل « **فرانكشتين** » فى نفس العام وهو الفيلم الذى يبعث على القشعريرة ، كان المخرج ويل رجلا انجليزيا مثقفا يمتلك احساسا مرهفا بالجو القوطى المرعب ، وقد أصبح نجم شركة يونيفرسال فى الاخراج خلال الثلاثينيات ، بفضل أفلامه المرعبة التى تتميز بدقة ورشاقة الأسلوب ، فمن افلامه التالية « المنزل المظلم العتيق » (١٩٣٢) ، و « الرجل الخفى » (١٩٣٥) ، و « عروس فرانكشتين » (١٩٣٥) ، وذلك قبل أن يتحول لاخراج أنماط سينمائية أخرى ، ومن الأفلام المهمة الأخرى لشركة يونيفرسال من نمط افلام الرعب فى

الثلاثينيات فيلم « جرائم قتل فى شارع المشرحة » (١٩٣٢) من تصوير فرويند، وأخراج روبرت فلورى ، والذى تميز بحس يشبه فيلم « كاليجارى » ، وفيلم « القط الأسود » (١٩٣٤) من اخراج ادجار أولمار، الذى يبدو تقليدا غريبا وممسوخا للنزعة التعبيرية ، بالاضافة الى فيلم « المومياء » (١٩٣٢) من تصوير واخراج فرويند، وفيلم « الرجال الذئاب فى لندن » (١٩٣٥) لستيوارت ووكر و « الشعاع الخفى » (١٩٣٥) و « ابنة دراكولا » (١٩٣٦) من اخراج لامبرت هيلر ، وقد كان هذا الفيلم الأخير هو نهاية سلسلة أفلام الرعب الجادة ، التى بدأت بفيلم « دراكولا » عام (١٩٣١) .

وقد بدأت شركة يونيفرسال فى عام (١٩٣٩) سلسلة ثانية مع فيلم « ابن فرانكشتين » من اخراج رولاند لى ، و « الرجل الذئب » (١٩٤١) لجورج فاجوناز " وقد كان هذان الفيلمان يستحقان بجدارة الانتساب لسلسلة افلام ويل السابقة ، لكن سرعان ما فقدت هذه السلسلة الثانية اصالتها ، ووقعت فى فخ المحاكاة والسخرية الذاتية فى بعض الأحيان ، كما يظهر فى أفلام تحمل عناوين مثل « عودة الرجل الخفى » (١٩٤٠) ، « يد المومياء » (١٩٤٠) « شبح فرانكشتين » (١٩٤٢) ، و « فرانكشتين يقابل الرجل الذئب » (١٩٤٣) " وعندما كانت سلسلة أفلام الرعب الأولى على وشك الانتهاء ، اكتشفت شركة يونيفرسال نجمة الغناء المراهقة ديانا دوربين ، لتمنحها البطولة فى سلسلة من أفلام الكوميديا الموسيقية من انتاج جو باسترناك واخراج هنرى كوستر ، مثل : « ثلاث فتيات ذكيات » (١٩٣٦) ، و « مجنونة بالموسيقى » (١٩٣٨) ، و « الثلاث فتيات الذكيات يكبرن » (١٩٣٩) ، و « استعراض الربيع » (١٩٤٠) ، وهى الأفلام التى انقذت الشركة من الافلاس ، الى أن بدأت سلسلة أفلام الرعب الثانية فى جلب الأرباح .

من بين النجوم الآخرين الذين عملوا لدى يونيفرسال خلال الثلاثينيات يأتى الممثلون اللامعون لادوار الرعب والتشويق ، مثل بوريس كارلوف ، بيلا لوجوزى ، ولون شانى الصغير ، أما فى الأربعينيات فقد كان هناك و . سى . فيلدز فى أفلام مثل « بوليس البنوك السرى » (١٩٤٠) ، و « طفل الصغير » (١٩٤٠) ، و « لاتمنح العبيط اجازة عادلة » (١٩٤١) ، وجميعها من اخراج ادوارد كلاين ، وأفلام النجمين أبوت وكوستيللو الكوميدية ، مثل « خصوصيات الشباب » (١٩٤١) ، « فى البحرية » (١٩٤١) ، و « امسك الشبح » (١٩٤١) ، و « خليهم طايرين » (١٩٤١) ، و « اركبهم يا راعى البقر » (١٩٤٢) وجميعها من اخراج

آرثر لوبين ، وكذلك النجمين نيجل بروس وبازل راثبون اللذين قاما بسلسلة « أفلام شيرلوك هولمز المعاصرة » ، مثل « شيرلوك هولمز يقابل الموت » (١٩٤٣) و « المخلب القرمزى » (١٩٤٤) ، ومعظمها من انتاج واخراج روى وليم نيل • (أصبحت يونيفرسال اليوم تابعة لاتحاد شركات « ام • سى • ايه » ، الذى يقوم بانتاج وسائل الترفيه والاتصال الجماهيرية • وقد عادت شركة يونيفرسال لموقع الريادة مع أفلام ناجحة ضخمة مثل « أنياب » (١٩٧٥) وأجزائه التالية ، و « صائد الغزلان » (١٩٨٧) ، وفيلم « ١٩٤١ » (١٩٧٩) و « اى • تى • مخلوق من خارج الأرض » (١٩٨٢) ، و « كونان المتوحش » (١٩٨٢) ، و « البلورة المظلمة » (١٩٨٢) ، و « الوجه ذو الندبة » (١٩٨٣) ، و « العودة للمستقبل » (١٩٨٥) ، و « الخروج من افريقيا » (١٩٨٥) ، و « التوأم » (١٩٨٨) ؛ بالإضافة الى مسلسلات تليفزيونية ذائعة الانتشار أكثر من أية شركة أخرى فى هذا المجال ، وهو ما سوف نذكره تفصيلا فى فصل لاحق) •

- أما « **شركة افلام كولومبيا** » فقد كانت من بنات أفكار رجل واحد هو هارى كون (١٨٩١ — ١٩٥٨) ، الذى أسس الشركة عام ١٩٢٤ وظل يديرها وحده حتى وفاته• لم تكن شركة كولومبيا تملك أى دور للعرض ، لكنها كانت تحتفظ بشركة توزيع عالمية ناجحة تحت ادارة الشقيق الأصغر جاك كون (١٨٨٩ — ١٩٥٦) ، الذى ساعد الشركة على أن تحتفظ بأرباحها الدائمة خلال فترة الكساد ، لتتضاعف أصولها فى فترة إنتعاش ما بعد الحرب • كانت السلعة الرئيسية لشركة كولومبيا خلال عصر الاستوديو هى **الأفلام قليلة التكاليف التى تعرض فى البرامج ذات الفيلمين** • وقد تخصصت على نحو خاص فى انتاج أفلام **الوسترن والمسلسلات الطويلة المقتبسة عن وسائل اعلام أخرى** مثل سلسلة أفلام « الشقراء » ، والتى تتكون من ثمانية وعشرين فيلما أنتجت ما بين (١٩٣٨) و (١٩٥١) ، والمقتبسة عن سلسلة القصص المصورة « شيك يونج » • لكن سياسة كون كانت هى استئجار النجوم لأفلام محددة دون أن يؤثر ذلك على عملهم أو تعاقداتهم مع الشركات الأخرى ، وقد نجح فى انتاج عدد من الأفلام الممتازة من خلال ميزانية منخفضة باتباع هذه الطريقة ، ومن بينها فيلم « اجازة » (١٩٣٨) لجورج كيوكور ، و « الفتى الذهبى » (١٩٣٩) لروبين ماموليان ، و « القرن العشرون » (١٩٣٤) ، و « الملائكة فقط لهم اجنحة » (١٩٣٩) ، و « فتاة فرايداى » (١٩٤٠) ، وجميعها من اخراج هوارد هوكس • لكن نجم الاخراج لدى الشركة كان فرانك كابرا (ولد ١٨٩٧) والذى تناولت أفلامه فترة ما بعد الكساد ، وكذلك أفلام الحوار اللاذع الكوميدية التى كتبها روبرت رسكين

(١٨٩٧ ـ ١٩٥٥) وهى الأفلام التى انقذت الشركة ماليا خلال الثلاثينيات . ويتمثل نموذج هذه الأفلام فى الفيلم الذى نال جماهيرية هائلة « **حدث ذات ليلة** » (١٩٣٤) من تأليف رسكين وبطولة كلارك جيبل (باستعارته من شركة « م . ج . م ») وكلوديت كولبير (باستعارتهــا من شركة باراماونت) ، فقصة الفيلم الكوميدية الرومانسية تتناول مغامرات وريثة ثرية هاربة وصحفى يكتشف حقيقتها لينتهى الفيلم بزواجهما ، والفيلم يحتشد **بالحوار السريع الذكى ، والنمر الكوميدية البارعة ، والانقلابات المفاجئة فى الحبكة ، وهى السمات التى ميزت أفلام هوليوود الكوميدية خلال بقية عقد الثلاثينيات** . ومن افلام « كابرا ـ ريسكين » الأخرى أفلامه الاجتماعية « مستر ديدز يذهب الى المدينة » (١٩٣٦) ، و « لا يمكن أن تأخذها معك » (١٩٣٨) والفيلم الأكثر جدية « مستر سميث يذهب الى واشنطن » (١٩٣٩) بالاضــافة الى الفيلم الخيــالى عن المدينة الفــاضلة « الأفــق المفقود » (١٩٣٧) ، وهى الأفلام التى تتســم **بنفس السمات التلقائية الممزوجة بالنزعة المتفائلة فى فترة ما بعد الكساد ، والتى تشكل ما اطلق عليه احد النقاد « احلام وأوهام النوايا الطيبة »** . كمــا ضمت شركة كولومبيا أيضا الممثلة الكوميدية الموهوبة جين آرثر ، ونجمة الأوبرا جريس مور ، اللتين قدمتا سلسلة من الأفلام الموسيقية الناجحة مثل « ليلة حب » ١٩٣٤ و « اعشقنى للأبد » (١٩٣٥) من اخراج فيــكتور سيرتزنجر ، و « ســوف أبدأ قصــة حب » (١٩٣٧) من اخراج ادوارد جريفيث ، وهى الأفلام التى أتاحت لشركة كولومبيا أن تصبح شركة كبرى خلال الاربعينيات والخمســينيات ، لتصبح فيما بعد أول شركة من هوليوود تنتج برامج خاصــة للتليفزيون . (اصبحت « شركة صــناعات أفــلام كولومبيا » بين عامى ١٩٨٢ و ١٩٨٩ شركة تابعة لشركة كوكاكولا ، وهو ما أتاح لها انتاج أفلام باهظــة التكاليف مثل « لقاءات قريبــة من النوع الثالث » (١٩٧٧) ، و « كريمر ضد كريمر » (١٩٧٩) ، و « توتسى » (١٩٨٢) ، و « الرغبة الكبرى » (١٩٨٣) ، و « طاردو الأشــباح » (١٩٨٤) وجزئه التــالى و « الحافة المشرشرة » (١٩٨٥) ، و « قف الى جانبى » (١٩٨٦) ، بالاضافة لأفلام ومسلسلات تليفزيونية ، حتى انتهت أخيرا الى أن تصبح من ممتلكات شركة سونى كما سوف ترى فى الفصل الثامن عشر) .

اما شركة **يونايتد آرتستس (الفنانــون المتحدون)** فلم تكن شركة بالمعنى الدقيق للكلمة ، لأنها لم تكن تقوم بالانتاج وانما بتوزيع ما يقوم بانتاجه المنتجون المستقلون . وقد قام بتأسيسها شارلى شابلن ، مارى بيكفورد ، دوجلاس فيربانكس ، د . و . جريفيث فى عام ١٩١٩ ، لكى

تقوم الشركة بتوزيع أفلامهم ، وقد تعاملت أيضا خلال الثلاثينيات مع أفلام منتجين مستقلين مثل صامويل جولدوين ، ديفيد و · سلزنيك ، ولتر واجنر ، هال روش ، والمنتج المخرج مجرى المولد بريطانى الجنسية الكسندر كوردا ، وآخرين · وقد تفردت شركة « الفنانون المتحدون » بأنها لم تكن تملك وسائل أو تسهيلات انتاجية أو دور عرض ، لذلك فان انتاج وتوزيع أفلامها كان يتم التفاوض بشأنها على أساس فردى ، ولأن الشركة لم يكن لديها ستوديوهاتها الخاصة أو نجومها المتعاقدون معها ، فانها لم تستطع ان تحقق نجاحا يذكر خلال الفترة التى شهدت النمو الهائل لهوليوود ، ولكن هذا السبب نفسه الذى ضمن عدم وجود استثمارات هائلة قد ساعدها على الاستمرار ـ وان لم يكن الازدهار ـ خلال السنوات العصيبة · ومن أهم أفلامها خلال الثلاثينيات أفلام شابلن،« أضواء المدينة » (١٩٣١) ، « العصر الحديث » (١٩٣٦) ، وأفلام المخرج كينج فيدور مثل « مشهد من الشارع » (١٩٣١) ، و « خبزنا كفافنا » (١٩٣٤) ، والمخرج لويس مايلستون : « صفحة الغلاف » (١٩٣١) ، والمخرج هوارد هوكس : « الوجه ذو الندبة » (١٩٣٢) ، والمخرج رينيه كلير « الشبح يتجه غربا » (١٩٣٦)، والمخرج وليم كاميرون منزيس : «الأشياء القادمة» (١٩٣٦) ، والمخرج الكسندر كوردا : « الحياة الخاصة لهنرى الثامن » (١٩٣٣) ، و « رامبرانت » (١٩٣٦) ، و « الطفل الفيل » (١٩٣٦) ، وتلك الأفلام الخمسة الأخيرة تم توزيعها بناء على عقد طويل الأجل مع شركة أفلام لندن التى يملكها كوردا · كما كان لدى شركة « الفنانون المتحدون » عقود توزيع مع سام جولدوين ، الذى وزعت الشركة له كمنتج مستقل أفلام مثل « ستيلا دالاس » (١٩٣٧) لكينج فيدور ، و « الطريق المسدود » (١٩٣٧) ، « ومرتفعات ويذرينج » (١٩٣٩) لوليم وايلر ، وأفلام أخرى ·

وخلال سيادة عصر الاستوديو كانت شركة « الفنانون المتحدون » تعتمد على الشركات الخمس الكبرى لضمان عرض أفلامها فى دور عرض الدرجة الأولى ، ولم يكن ذلك يسبب اية مشكلة خلال تولى جوزيف شينك رئاسة مجلس ادارة شركة « الفنانون المتحدون » ما بين عامى ١٩٢٤ و ١٩٣٥ ، حيث أن شقيقه نيكولاس كان رئيس « شركة ليو الكبرى » مما ساعده على التفاوض على حجز دور العرض مع الشركات الأخرى ، بما فيها بالطبع شركة « م· ج· م· » ولكن عندما ترك جوزيف الشركة ليرأس شركة « القرن العشرون ـ فوكس » المؤسسة حديثا فى عام ١٩٣٥ ، وجدت شركة « الفنانون المتحدون » نفسها دون نصير يساعدها لدى الشركات الخمس الكبرى ، ليتضاءل حجم أرباحها بشكل متسارع عندما

انفض المنتجون المستقلون من حولها واحدا بعد الآخر · ولهذه الأسباب كانت شركة « الفنانون المتحدون » هى الشركة الوحيدة فى هوليوود التى لم تستطع الاستفادة من فترة الازدهار فيما بعد الحرب · (بعد معاناتها من صعوبات متتالية استطاعت أن تعاود الانتاج المتميز لأفلام مثل « الملكة الأفريقية » (١٩٥١) ، و « منتصف الظهيرة » (١٩٥٢) ، كما قامت خلال الخمسينيات بدعم العديد من المنتجين المستقلين . وبدأت فى التوزيع للتليفزيون منذ عام ١٩٥٧ ، ونجحت فى توقيع اتفاقيات طويلة الأجل فى التوزيع مع شركات أخرى مثل شركة « بروكولى ــ سالتزمان » ، التى أنتجت سلسلة جيمس بوند ، لتصبح شركة « الفنانون المتحدون » فرعا من مؤسسة « ترانس أمريكا » بين عامى ١٩٦٧ و ١٩٨١ ، وتقوم بانتاج أفلام تجارية ناجحة مثل « روكى » (١٩٧٦) و « روكى ٢ » (١٩٧٩) ، وأفلام نالت نجاحا نقديا مثل « أحدهم طار فوق عش المجانين » (١٩٧٥) ، و « آنى هول » (١٩٧٧) ، و « زوجة الملازم الفرنسى » (١٩٨١) ، ولكنها ركعت على ركبتيها خلال كارثة فيلم « بوابة السماء » (١٩٨٠) ، لتتحد الشركة منذ عام ١٩٨١ مع شركة « م · ج · م » وتنتج أفلاما جماهيرية مثل « روكى ٣ » (١٩٨٢) ، و « روكى ٤ » (١٩٨٥)، و « الروح الشريرة » (١٩٨٢) ، و « الروح الشريرة ٢ » (١٩٨٥) ، بالاضافة الى أفلام شهيرة مثل « رجل المطر » (١٩٨٨) · وقد خضعت شركة « م · ج · م / يو · ايه · » منذ عام ١٩٨٥ لامتلاك شركة « تيرنر » لها ، والتى باعتها فى عام ١٩٨٦ الى كيرك كيركوريان الذى باع قسم « يو · ايه » أو « الفنانون المتحدون » الى شركة كينتكس الأسترالية فى عام ١٩٩٠) ·

كما شهد عصر ازدهار نظام الاستوديو ظهور بعض المنتجين المستقلين فى هوليوود ، كان أغلبهم يقوم بتوزيع أفلامه وعرضها من خلال « الفنانون المتحدون » أو « آر · كيه · او · » وكان من أهم هؤلاء صمام **جولدوين وديفيد سلزنيك** · فقد قام صاموبل جولدفش بالاشتراك مع الأخوين ادجار وآرشيبالد سيلوين بتأسيس « **شركة أفلام جولدوين** » فى ديسمبر ١٩١٦ ، بالجمع بين المقطعين الأول والأخير من أسمائهم . حتى أن جولد فيش اتخذ لنفسه اسم شهرة جولدوين منذ عام ١٩١٨ · ولقد قام صاموبل جولدوين بتأسيس شركته المستقلة فى عام ١٩٢٣ ، قبل وقت قصير من الاندماج الذى أدى الى تأسيس شركة « مترو ــ جولدوين ــ ماير » (وهو الاندماج الذى أدى الى اقصائه عن الشركة) ليستمر صاموبل جولدوين فى انتاج أفلام مهمة خلال الثلاثينيات والاربعينيات ، حتى أن شعار « صاموبل جولدوين يقدم » أصبح مرادفا

لأفلام التسلية ذات الجودة العالية ، والتى يمكن للعائلات رؤيتها دون تحفظ ، وهى الأفلام التى ساهمت فى تقديم العديد من المواهب لصناعة السينما • وعلى الرغم من انه أنتج افلاما لمخرجين مهمين مثل كنج فيدور وجون فورد ، فان تعـاون جولدوين المثمر كان مع المخرج وليم وايلر ، الذى قدم لديه اهم افلامه مثل « دودز وورث » (١٩٣٦) ، « الطريـق المسدود » (١٩٣٧) ، « مرتفعات ويذرينج » (١٩٣٩) ، و « الثعـالب الصغيرة » (١٩٤١) ، و « أفضل سنوات حياتنا » (١٩٤٦) •

اما ديفيد و. سلزنيك فقد ترك « م. ج. م » لكى يؤسس « **افلام سلزنيك العالية** » فى عام ١٩٣٦ • ويصبح النموذج الذى يجسد المنتج المستقل المبدع الذى كان يتمنى تحقيقه العديد من صناع الأفلام الواقعين بين المطرقة والسندان داخل نظام الاستوديو الصارم فى الشركات الأخرى • وتحت شعار « ان تقاليدنا هى الجودة » أنتج سلزنيك سلسلة من **الأفلام المبهرة لكنهـا تتمتع ايضـــا بمذاق خاص لاهتمامها شـديد التدقيق بالتفاصيل** ، والذى يصل الى حد الوسوسة مثل أفلام المخرج وليم ويلمان « مولـد نجمة » (١٩٣٧) ، « لا شئ مقـدس » (١٣٩٧) ، والمخرج الفريد هيتشكوك « ربيكا » (١٩٤٠) و « المسحور » (١٩٤٥) و « قضية بارادين » (١٩٤٨) • والمخرج جون كرومويـل : « منـذ أن رحلت » (١٩٤٤) ، والمخرج كينج فيدور : « مبارزة تحت الشمس » (١٩٤٦) ، والمخرج وليم ديتيرل : « صورة جينى » (١٩٤٨) ، كما اشترك سلزنيك مع الكسندر كوردا فى انتاج فيلم « الرجل الثالث » (١٩٤٩) لكارول ريد • وعلى الرغم من انه كان مثل جولدوين يوزع أفلامه ويعرضها من خلال شركتى « الفنانون المتحدون » و « آر • كيه • او » ، فان أكثر أفلامه شهرة « ذهب مع الريح »(١٩٣٩)، قد أنتج من أجل شركة «م• ج• م• » ، وذلك هو السبب فى أنه استطاع أن يقوم بالتعاقد مع نجم شركة « م• ج• م• » كلارك جيبل ليقوم بدور البطل ريت بتلر •

(خـــط الفقـــر)

تحت مسـتوى هذه الشركات الصغيرة تأتى « **شركات حرف ب** » التى ظهرت الى الوجود خـلال الثلاثينيات ، كنتيجة **للظاهرة الأمريكيـة السينمائية الخاصة ، وهى عرض فيلمين فى برنامج واحد** • فعندما بدأ سحر بدعة الصوت فى الزوال ، وهبت ريح الكساد على صناعة السينما ، بدأ الجمهور فى الانصراف عن دور العرض ، لينخفض عدد المشاهدين من تسعين مليونا كل أسبوع الى ستين مليونا بحلول عام ١٩٣٢ • وعندما

حل صيف عام ١٩٣٥ كانت خمسة آلاف دار عرض من الستة عشر ألفا من دور العرض فى الولايات المتحدة قد أغلقت أبوابها ، لهذا السبب اخترعت هوليوود فكرة عرض فيلمين فى برنامج واحد ، بالاضافة الى فيلم رسوم متحركة وجريدة سينمائية مقابل قيمة تذكرة واحدة · وقد تحول ٨٥٪ من دور العرض الأمريكية الى هذا النظام منذ عام ١٩٣٥ ، ليستمر حتى ١٩٥٠ ، ويظـل الجمهور الأمريكى فى تلك الفترة ينتظر أن يستمتع بما يزيد على ثلاث ساعات من التسلية فى كل مرة يذهب فيها لمشاهدة الأفلام · لهذا نشأت شركات « أفلام حرف ب » ، بنصيحة من الشركات الكبرى لاتاحة مثـل هذه العروض · ولأن المنتج والموزع وصـاحب دار العرض سوف يتقاسمون عائد شباك التذاكر عن كل فيلم ، مقابل نسبة تتراوح ما بين ٤٠٪ و عشرين فى المائة لصاحب دار العرض ، فان المقصود « بأفلام حرف ب » هو أن يتم تأجيرها لصاحب دار العرض مقابل أجر ثابت محدود ، وهذا ما كان يعنى أن هناك الحد الأدنى من المخاطرة المالية فى انتاج « أفلام حرف ب » ، حيث ان توزيعها مضمون ، ولكن من ناحية أخرى ، كان الربح شديد الضآلة لأن الفيلم لن يعود بأرباح تتجاوز الأجر الثابت المحدد ، لهذا السبب كانت الشركات الكبرى فى البداية لا تهتم بانتاج « أفلام حرف ب » ، وهو ما جعل العديد من الشركات الصغيرة جدا تبدأ نشاطها فى هذا المجال حوالى عام ١٩٣٥ ، من أجل **انتاج أفلام نمطية قصيرة يبلغ طولها ساعة واحدة ، ليتم عرضها مع الفيلم الرئيسى** ·

كانت هذه الشركات الضئيلة تعرف باسم « **خط الفقر** » أو « **خلية النحل** » (فى تلاعب لفظى على نطق حرف ب بالانجليزية) ، **وهى الشركات التى كانت تعمل بأسلوب رأس المال الضئيل وهامش الربح الضيق** · وقد كان « فيلم حرف ب » يتكلف أحيـانا ما بين ٥٧ الف الى ٨٠ الف دولار فى الانتاج ، ليحصد من توزيعه فى انحاء أمريكا عشرة آلاف الى ١٥ الف دولار من الأرباح · ولكن المعدل العادى كان أقل من ذلك بكثير ، فكان الفيلم الواحد يتكلف عادة ٢٠ الف دولار ، ليربح ما بين ٣ آلاف الى ٤ آلاف دولار · وكانت جداول التصوير تتراوح بين سبعة الى أربعة عشر يوما طبقا لنوعية الفيلم، لكن طاقم الانتاج كان عليه أن يلتزم بهذه الجداول بصرامة ، فان زيادة عدد أيام التصوير عن الجدول المقرر يوما واحدا يمكن أن تدمر كل هامش الربح الضئيل ، ومن أهم الشركات التى عملت فى هذا المجال **ريبابلك** (الجمهورية) ، **مونو جرام** ، **جراند ناشيونال** ، لتنضم اليها فى الأربعينيات شركة « **بى · آر · سى** » · (شركة المنتجين للتوزيع) ، وأفلام « **ايجل ـ ليون** » (النسر ـ الأسد) · وفى ذروة هذا النوع من الانتاج كانت كل شركة تنتج ما بين أربعين الى خمسين فيلما كل عام ،

مصير معظمها فى النهـــاية كان سلة المهملات بعد عرضـــها • ولـــكن **استوديوهات حرف ب اتاحت من ناحية اخـرى المجـال اسـام مخرجين عديدين الذين واصلوا طريقهم فيما بعد بعمل افلام افضل جودة** ، مثل كريستى كابان ، ريتشارد ثورب ، وتشارلز فيدور فى الثلاثينيات ، أما فى الأربعينيات فقد ظهر المخرجون : ادوارد ديمتريك ، لازلو بنيديك ، أنطونى مان ، باد بوتيشر ، ايدا لوبنيو ، جاك تورنيير ، وفيل كارلسون • وقد أنتج هؤلاء المنتجون الصغار لحسابهم الخاص بعضا من الأفلام المهمة مثل « التحويلة » (١٩٤٦) من اخراج ادجار اولمار ، « شبح الوردة » (١٩٤٦) من اخراج هشت، « ماكبث » (١٩٤٨) لأورسون ويلز، « رمال ايوجيما » (١٩٤٩) من اخراج الان دوان ، « جنون السـلاح » (١٩٤٩) لجوزيف لويس ، كما أن شركة ريبابلك قد اصابت بعض النجاح فى فترة ازدهار ما بعد الحرب ، حتى انهـــا أنتجت أفلاما من نوعية « حرف أ » ، مثل « شروق القمر » (١٩٤٨) لفرانك بوروزاج ، « الحصان الأحمر » (١٩٤٩) من اخراج لويس مايلستون ، « منزل على ضفة النهر » (١٩٥٠) لفريتز لانج ، و « جونى جيتار » ١٩٥٤ لنيكولاس راى ، بالاضافة الى قيام الشركة بتوزيع أفلام « شركة ارجوزى » التى أخرجها جون فورد مثل « ريوجراند » (١٩٥٠) ، « الرجل الهادىء » (١٩٥٢) ، و « الشمس تشرق فى بهاء » (١٩٥٣) ، على الرغم من أن هذا النشـــاط الكبير انتهى بالافلاس فى عام ١٩٥٨ •

وعندما أصبحت الشركات الكبرى لا تملك سلســلة كبيرة من دور العرض بين عامى ١٩٤٨ و ١٩٥٣ ، لم يعد نظام عرض فيلمين فى برنامج واحد مربحا ، وهكذا اغلقت استوديوهات حرف ب أبوابها ، **ووجد فيلم حرف ب ملجأ جديدا فى شـكل مسلسلات التليفزيون** ، ولم يبـق فى الساحة الا شركة مونوجرام ، التى تحول اسمها الى « **اللايد آرتستس** » (الفنانون المتحالفون) التى استمرت فى عمل أفلام ناجحة مثل « اغراء دافىء » (١٩٥٦) لوليم وايلر ، و « الحب بعد الظهيرة » (١٩٥٧) لبيلى وايلدر ، كما استمرت خلال الستينات والسبعينات فى عمل القليل من الأفلام مثل « كاباريه » (١٩٢٧)، « بابيون » (١٩٧٣) ، و « الرجل الذى سوف يصـبح ملكا » (١٩٧٥) ، حتى تم بيعها عـام ١٩٨٠ الى شركة « لوريمار » للانتاج التليفزيونى •

لقد ظـل نظام الاستوديو فى الانتـاج سائدا فقط عنـدما كانت الشركات الكبرى تحتـكر وسـائل ودور العـرض • (كمـا سبق سبق القول، فان الشركات الخمس الكبرى كانت تمتلك ١٦٪ فقط من دور

العرض الأمريكية ، لكن هذه النسبة كانت تمثل ما يزيد على ٧٠٪ من دور عرض الدرجة الأولى فى اثنتين وتسعين مدينة أمريكية كبرى • لذلك كان هناك لدى هذه الشركات احتكار قائم بالفعل لدور العرض الفاخرة ، ضمن لها أن تحجز مكانا ملائما لانتاجها الجديد ، لتحصد حوالى ٧٥٪ من عائدات شباك التذاكر فى كل أنحاء أمريكا خلال فترة ازدهار عصر الاستوديو ، بينمـا كان يبقى للشركات الصـغرى حوالى ٣٠٪ من هذه العائدات • ومع اختلاف هذا الوضع اليوم ، فان صناعة الأفلام فى أمريكا أصبحت تمثل مخاطرة حقيقية أكثر مما كانت فى الماضى) • فبدون ضمان عدد هائـل من الجماهير يقبـل على دور العرض كل أسبوع ، فان نظام الاستوديو كله سوف يصبح بلا قيمة • وفى يوليو ١٩٣٨ • اقامت الحكومة الفيدرالية الدعوى القضائية المعروفة باسم « الولايات المتحدة ضد أفلام باراماونت » ، وذلك لمنع الشركات الخمس الكبرى من احتكار مراحل الانتاج والتوزيع والعرض السينمائى ، والقبض بحزم على أنشطة عديدة فى هذا المجال • كما تم اتهام الشركات الثـلاث الصغرى أيضـا بالتـآمر مع الشركات الكبرى لتثبيت دعائم هذا الاحتكار • وعندما كانت الحرب على وشك الاندلاع فى عام ١٩٤٠ ، صدر مرسوم فيه نوع من الاذعان لهذا الاحتكار ، يسمح للشركات الكبرى بالاحتفاظ بدور العرض الخاصة بها ، مع فرض بعض من القيود الضئيلة • لكن القضية تم احياؤها مرة أخرى عام ١٩٤٥ وانتهت فى مايو ١٩٤٨ **بحكم من المحكمة العليا ، يقضى بأن التكامل الرأسى للشركات الكبرى (أى امتلاكها لعناصر الانتـــاج والتوزيع والعرض فى آن واحد) ينتهك القوانين الفيدرالية التى تمنع الاحتكار والتكتلات الاقتصـــادية ، كما قضى هذا الحكم أيضا بأن تقوم الشركات الخمس ببيع دور عرضها الخاصة خلال خمس سنوات ، وهو ما عرف آنذاك باسم « مرسوم باراماونت » ، الذى أدى الى تدمير نظام الاستوديو بفقد التوزيع المضمون ، بالاضافة الى عدد هائل من الجماهير وهما الدعامتان الأساسيتان اللتان اعتمد عليهما نظام الاستوديو •**

شخصيات بارزة فى عصر الاستوديو

شهدت الفترة ما بين ١٩٣٠ و ١٩٣٩ انتاج حوالى خمسة آلاف فيلم روائى طويل فى الولايات المتحدة ، وبذلك كانت تلك الفترة على أكثر من مستوى هى العصر الذهبى للسينما الأمريكية ، فعلى الرغم من القيود الصارمة لنظام الاستوديو فى هوليوود ، والذى كان يؤدى الى طابع غير شخصى للأفلام ، فان هناك على الأقل أربعة من المخرجين الذين عملوا فى أمريكا خلال الثلاثينيات ، يعتبرون من أهم السينمائيين فى فترة السـينما

الناطقة ، وهم جوزيف فون ستيرنبرج ، جون فورد ، هوارد هوكس ، والفريد هيتشكوك ٠

جوزيف فون ستيرنبرج

ولد جوزيف فون ستيرنبرج (١٨٩٤ ـ ١٩٦٩) فى فيينا باسم يوناس شتيرن ، وبدأ حياته الفنية فى الولايات المتحدة خلال الحرب العالمية الأولى كمخرج لأفلام التدريب والتعليم لسلاح الاشارة ، كما عمل مساعدا تقنيا ، واشترك فى كتابة السيناريوهات والتصوير فى العديد من الأفلام الأمريكية والانجليزية ، قبل أن يخرج **أول أفلامه « الباحثون عن الخلاص »** (١٩٢٥) ، الذى انتجه ايضا بشكل مستقل ، وهو الفيلم الذى **يعتمد على مبادىء أفلام « مسرح الغرفة » الألمانية** ، بالاضافة الى تأثره الواضح **بالنزعة الطبيعية النفسية** عند فون ستروهايم ، الذى تم تسليم فيلمه « مارش الزفاف » (١٩٢٨) الى فون ستيرنبرج فى فترة لاحقة لاعادة توليفه لشركة باراماونت ٠ يدور فيلم « الباحثون عن الخلاص » حول حكاية رمزية عن الحياة الدنيا فى بيوت الطين فى مدينة سان بدرو ، والذى تم تصويره فى مواقع حقيقية خلال ثلاثة أسابيع ، وبميزانية شديدة الضآلة لا تتجاوز أربعة آلاف وخمسمائة دولار ، وبعد توزيع الفيلم بواسطة « الفنانون المتحدون » ، بزغ فون ستيرنبرج كنجم مخرج جديد فى هوليوود ٠

وبعد عدة محاولات غير ناجحة فى أفلام مع شارلى شابلن مثل « النورس » (١٩٢٧) ، وأفلام لشركة « م ٠ ج ٠ م » مثل « مرتكب الخطيئة الأنيق » (١٩٢٦) ، ذهب فون ستيرنبرج فى عام ١٩٢٧ ليعمل لدى شركة باراماونت ، ليقدم فى نفس العام فيلم **« العالم السفلى »** ، الذى يعتبر **أول فيلم عصابات معاصر** ، على الرغم من أن **النزعة الواقعية كانت تختفى وراء شاعرية الأسلوب البصرى المبهر ، الذى سوف يصبح العلامة المميزة لأسلوب فون ستيرنبرج** ٠ ويدور الفيلم حول فكرة قصصية معاصرة كتبها بن هيشت (١٨٩٤ ـ ١٩٦٤) ، ليتم تصويره على نحو شديد الابهار ، مما جعل الفيلم ينال نجاحا عالميا سريعا ، كما ترك تأثيرا كبيرا على مخرجين أوروبيين مثل جاك بريفير ، مارسيل كارنيه ، جوليان دوفيفييه (والذين سوف نتناول أعمالهم فى الفصل التاسع) ، وذلك لأن الفيلم كان يقدم **رجل العصابات كنموذج للبطل المضاد فى الحياة المعاصرة** ٠ (ومن الجدير بالذكر أن بن هيشت كان صحفيا وكاتبا مسرحيا ، اشترك خلال الثلاثينيات مع تشارلز ماك آرثر فى كتابة بعض من أفلام هوليوود

آنذاك ، والتى تتضمن اقتباس مسرحيتهما الناجحة « صفحة الغلاف » (١٩٣١) ثم « الوجه ذو الندبة » (١٩٣٢) — سيناريو هيشت وحده — ثم « القرن العشرون » (١٩٦٤) ، « سكير وغنى » (١٩٣٦) ، « لا شئ مقدس » (١٩٣٧) ، « مرتفعات ويذرينج » (١٩٣٧) ، لينتقل بعدها هيشت خلال الاربعينيات للعمل مع هيتشكوك فى أفلام مثل « المسحور » (١٩٤٥)، « سيئ السمعة » (١٩٤٦)، بالاضافة الى العمل مع العديد من المخرجين خلال الخمسينيات والستينيات . وفى الحقيقة أن المخرج هوارد هوكس قام بالاشتراك مع هيشت فى كتابة سيناريو « العالم السفلى » دون أن يتم ذكر اسمه فى عناوين الفيلم) .

وكان نجاح « العالم السفلى » كبيرا ، مما جعل فون ستيرنبرج وكل من اشترك فى الفيلم من النجوم المشهورين . وبعد ان قام فون ستيرنبرج باخراج فيلم « **الأمر الأخير** » (١٩٢٨) من بطولة اميل جاننجس فى فيلم ميلودرامى جماهيرى عن الثورة الروسية ، عاد المخرج مرة أخرى الى عالم « مسرح الغرفــة » مع فيلم « **ارصفة الميناء فى نيويورك** » ، الذى تدور حكايته الكئيبة المتأملة حول لقاء بين عامل الوقود فى سفينته وعاهرة على أرصـــفة الميناء فى نيويورك ، وهو الفيلم الذى أظهر براعة فون ستيرنبرج الكبيرة فى **تكوين الصورة والكادرات** ، خاصة وأن الفيلم تم انتـــاجه وتصــــويره داخل الاستوديو ، لكن المخرج **استطاع من خلال « الميزانسين » ذى الأبعاد البصرية المعقدة أن يخلق جوا يشبه الحلم يستدعى الى الذهن فيلم جريفيث « براعم متكسرة »** (١٩١٩) ، وهو نفس الجو الذى تجسد على الشاشة مرة أخرى بعد عقد كامل فى فيلم كارنيه وبريفير « ميناء الظلال » (١٩٣٨) .

عايش فون ستيرنبرج فترة التحول للصوت بفيلمه الدرامى الواقعى عن عالم العصابات والسجن « **الصاعقة** » (١٩٢٩) ، وفى نفس العام استدعاه اريك بومر الى ألمانيـــا ، ليقـــوم لدى شركة أوفا باخراج أول أفلام اميل جاننجس الناطقة ، والمقتبس عن رواية هاينريش مان ، « البروفيسور أونرات » (وهذا الاسم يعنى قاذورات أو زبالة بالألمانية) ، ليصبح هذا الفيلم أول الأفلام الكلاسيكية فى عصر السينما الناطقة فى ألمانيا ، وهو فيلم « **الملاك الأزرق** » الذى قام فون ستيرنبرج بنفسه باعداد السيناريو له ، ويدور بشكل عميق حول **موضوع السيطرة الجنسية التى يقع فيها معلم من الطبقة الوسطى فى منتصف عمره — وقد لعب الدور جاننجس — ليصبح مستعبدا لمغنية كباريه شهوانية تدعى لولا — لولا ، والتى لعبت دورها مارلين ديتريتش** ، التى كانت آنذاك ممثلة مسرحية

وسينمائية تعمل لدى شركة أوفا . ليقع اختيار فون ستيرنبرج عليها لهذا الدور الذى حملها الى عالم النجومية فى أمريكا . ويتميز فيلم « الملاك الأزرق » **باستخدامه المبدع للصوت ، وبقدرته الفائقة فى الايحاء بالجو المبتذل لحياة الكباريه** ، وهو ما يظهر تأثره الكبير بتقاليد « مسرح الغرفة » . لكنه أيضا الفيلم الذى بدأ فيه فون ستيرنبرج لأول مرة اهتمامه الذى استمر طوال حياته بالصراع مع مشكلة « المكان الميت » ، **وهى المساحة أو الفراغ الذى يفصل بين الكاميرا والموضوع الذى تصوره ، أو بين موضوع التصوير وخلفية الكادر** . (فى البداية ، حاول المخرج فى هذا الفيلم أن يشغل هذه المساحة أو الفراغ بالعديد من الستائر والشباك والملصقات والأقنعة ، بل أيضا بقطع الكرتون الصغيرة المدلاة من السقف ، ولكنه فى أفلامه التالية اكتشف انه تمكن أن يحقق ذلك فقط من خلال زيادة كثافة المساحة الفارغة باستخدام مرشحات الكاميرا ، وأدوات توزيع الضوء ، وذلك من أجل تحقيق تدرج ضوئى يتلاءم مع احساسه بضرورة ملء الشاشة كما يريد . وفى الحقيقة ان **مشكلة « المكان الميت » تعبر عن اهتمام فون ستيرنبرج بضرورة احتشاد الكادر بعناصر بصرية، وهو بذلك لا يضع فى حسابه ان الفراغ نفسه يمكن أن يعتبر أحد هذه العناصر ، لذلك كان يريد ان يملأ كل المساحات الخالية فى الكادر أو ان يقوم باستخدام الضوء ودرجاته المتعددة لكى تشغل هذه المساحة**) . ويجب الا ننسى فضل المصور السينمائى جونتر ريتاو (١٨٩٣ ـ ١٩٧١) فى تحقيق صورة ينتشر فيها الضوء على نحو ناعم ، دون أن يضحى بعمق المجال من خلال استخدام ما يسمى بعدسة « عين ثور روشر » وهى عدسة معدلة ذات بؤرة ناعمة أعطاها له المصور الأمريكى تشارلز روشر (١٨٨٥ ـ ١٩٧٤) خلال عمله مستشارا لتصوير فيلم « فاوست » (١٩٢٦) من اخراج مورناو ولحساب شركة أوفا .

وعلى الرغم من ان الدكتور ألفريد هوجنبرج ، رئيس شركة أوفا ، ذا النزعة اليمينية ، أدان الفيلم على انه **هجوم ضد البورجوازية الألمانية** ـ وقد كان كذلك بالفعل ـ فان « الملاك الأزرق » حقق نجاحا عالميا سريعا وهائلا . وقد عاد فون ستيرنبرج مع ديتريتش الى الولايات المتحدة فى عام ١٩٣٠ ، لكى يبدأ سلسلة من ستة أفلام لشركة باراماونت ، وهى الأفلام التى حملتها الى مصاف أكثر نجمات هوليوود سحرا وبهاء ، فى نفس الوقت الذى كانت سببا فى تدمير حياة فون ستيرنبرج الفنية . كان أول هذه الأفلام هو الفيلم الناجح « **مراكش** » (١٩٣٠) ، الذى يدور حول قصة عاطفية بين مغنية كباريه أوربية ، وضابط أجنبى فى شمال افريقيا والذى كتبه جول فورتمان (١٨٨٠ ـ ١٩٦٠) ، وقام

بتصـــويره لى جارميز ، وصمم ديكوراته هانز دريريه . وقد قدم فيلم « مراكش » **شخصية ديتريتش بكل سحرها واغرائهـا الذى يجمع بين الأنوثة والقوة** ، كما كان واحدا من اهم الافلام فى بدايات السـينما الأمريكية الناطقـة . وعند عرض الفيـلم كان سيرجى ايزنشتين يزور هوليوود ، ليبعث برقية الى فون ستيرنبرج يقول فيها : « من بين كل افلامك العظيمة ، فان « مراكش » اكثرها جمالا » . كان الفيلم التالى هو فيلم « **ملوث السمعة** » (١٩٣١) الذى يدور حول عالم الجاسوسية بشكل تهكمى ، ويدور فى فيينا ما قبل الحرب ، لكنه كان فيلما يفتقد للروح والاحساس ، ليقدم بعده فون ستيرنبرج **اقتباســا لفيلم قليل التكاليف عن رواية** « **مأســاة أمريكية** » (١٩٣١) من تأليف تيودور دريزيه ، وهو المشروع الذى كان من المفترض ان يقوم به ايزنشتين ، والذى تم اقصاؤه بعد أن تبين للمسئولين التنفيذيين فى الاستوديو أنه سوف يكون فيلما « سياسيا » اكثر من اللازم . وبالفعل قام فون ستيرنبرج **بتحويل الرواية العظيمة ذات النزعة النقدية الاجتماعيـة الى حدوتة حول الهوس الحسى** ، وهو ما اثار استياء واستنكار المؤلف الى درجة كبيرة . (قامت شركة باراماونت باعادة اخراج الفيلم عام ١٩٥١ باسم « مكان تحت الشمس » للمخرج جورج ستيفنس . وعلى الرغم من ان هذا الفيلم كان اكثر اقترابا من مأساة الاحساس بالحصار الذى توحى به الرواية ، فان الفيلم اتسم بالنزعة الرومانتيكية الشهوانية ـ التى جعلته يكسب ست جوائز أوسكار ـ وربما كان سوف يثير حنق المؤلف اكثر مما أثاره فيلم فون ستيرنبرج ، لكن المؤلف دريزيه كان قد توفى عام ١٩٤٥) . ولقد بلغت شهرة فون ستيرنبرج آنذاك درجة كبيرة جعلت اسمه يوضع جنبا الى جنب مع عناوين افلامه ـ وهو ما كان يحدث نادرا فى أمريكا فى تلك الفترة ـ كما ان الكثيرين كانوا يعتبرونه فى مصاف ايزنشتين كواحد من أبرز مخرجى العصر .

ولقد دخل فون ستيرنبرج آكثر فتراته الابداعية خصبا وثراء مع فيلم « **قطار شنغهاى السريع** » (١٩٣٢) والذى كتبه فورثمان ، حتى ان **بعض النقاد أطلق عليه** « **سينما الباروك الراقية** » . وبالفعل كان واحدا **من اكثر افلامه غنى فى جوانبه البصرية** ، اكثر من أى فيلم آخر لهذا المخرج . ويتناول الفيلم العلاقات المتداخلة بين مجموعة من المسافرين فى القطار السريع الذى يصل بين بكين وشنجهاى ، لكن القطار يتم اختطافه عن طريق قائد عسكرى متمرد ، وتتركز الأحداث حول العاهرة الجميلة « ليل فتاة شنجهاى » (ديتريتش) وعشيقها السابق ، وضابط بريطانى يتسم بقدر كبير من الهدوء ، لعب دوره كليف بروك . ولأن الفيلم فى

جوهره ليس الا **ميلودراما عن الخداع والرغبة** ، فان من الممكن للديكور ان يصبح موضوعا أساسيا فى حد ذاته ، وقد اشترك فى الفيلم المصور لى جارميز بتصويره المتسم بالظلال ذات الطابع السحرى الغامض ، ومصـــور الديكور هانز دريبه بثراء وابهار ديكوراته ، ومصمم الأزياء ترافيس دانتون بأزيائه شديدة الغرابة ، ليصنع فون ستيرنبرج من ذلك كله نوعا من « **الصين الاسطورية التى لا وجـود لها فى الواقع** » ، حيث تستحوذ عليه فكرة ملء « **المساحة الميتة** » ، **فلا يترك أية مساحة فى الكادر تخلو من الحركة او الاثارة** • ومنذ المشهد الافتتاحى تظهر براعته ، وفيه يترك القطار محطة بكين التى يسودها الاضطراب والفوضى وتغطيها الأعلام من كل جانب ، وكذلك أيضا فى مشهد المقابلة الشاعرية بين ديتريتش وبروك فى مطعم القطار ، وأيضا فى اللقطات المتحركة فوق قضبان والتى تستمر لفترات زمنية طويلة تتحرك فيها الكاميرا عبر ممرات القطار ـ وقد تم بناء ذلك كله فى الاستوديو ـ وهو ما يعطى جرعة كبيرة من الاحساس البصرى قد لا تجدها الا فى أفلام التعبيرية الالمانية أو فى افلام ايزنشتين الأخيرة •

كان فيلم فون ستيرنبرج الثانى لديتريتش هو « **فينوس الشقراء** » (١٩٣٢) **الذى يتميز بنوع من الغرابة ، فهو مرة أخرى يؤكد براعة المخرج الاسلوبية فى الجوانب البصرية ، وان ظلت حبكة الفيلم تتسم بالضعف** ، والتى تدور حول الحياة البائسة ـ مرة أخرى ـ لمغنية كباريه جميلة (تقوم ديتريتش بأداء نمرة « هـوت فـوودوو » ـ أو التعويذة الحارة ـ وهى التى تحتوى على أكثر تنويعات رمز « الجميلة والوحش » اثارة فى تاريخ الثقافة المعاصرة ، فهى تظهر فى البداية على المسرح فى اهاب الغوريللا المزمجرة ، لتخلع ملابسها ببطء قطعة وراء قطعة ، لكى تظهر جمالها الأشقر الفاتن وهى تلبس ثوبا من الريش الموشى بالترتر) • يأتى بعد ذلك فيلم « **الامبراطورة القرمزية** » (١٩٣٤) ، وهو الفيلم الخيـال الجميل الذى يعتمد على « **فقرات من اليوميـات الخاصة لكاترين العظمى** » • **ولقد استطاع هذا الفيلم أن يعيد خلق روسيا القرن الثامن** عشر بقدر زائد عن الحد من الشاعرية ، كتلك التى نراها فى « قطار شنجهاى السريع » الذى يحاول تصوير الصين المعاصرة ، لكن « الامبراطورة القرمزية » كان **يتسم بقدر أكبر من الاسراف البصرى المبالغ فيه** ، فهو يستخدم التماثيل الضخمة بشعة الوجه للمثال السويسرى بيتر بالبوش ، بالاضافة الى الأيقونات واللوحات البيزنطية للمصـور الالمانى ريتشـارد كولروز ، والازياء شديدة العظمة والفخامة لترافيس دانتون ، وأكثر ديكورات هـانز دريـبه اسرافـا وابهارا ، لينتهى الفيـلم الى نوع من

تمجيد النجمة ديتريتش كرمز طاغ للسيطرة الجنسية والانحلال الاخلاقي - ومن المعتقد أن العظمة الأوبرالية وضخامة الديكور لهذا الفيلم قد تركا تأثيرا على الديكور المشابه في **فيلمي ايزنشتين « ايفان الرهيب »** الجزء الأول (١٩٤٥) والجزء الثاني (١٩٤٦) · وبسبب النفقات الهائلة في مرحلة الانتاج ، ثم الفشل التجارى للفيلم (لقد كان هذا متوقعا خلال السنة التى كان فيها أهم الأفلام هو الفانتازيا الهروبية المتفائلة « حدث ذات ليلة » لفرانك كابرا) ، فقد فقد المخرج موقعه المفضل لدى باراماونت على نحو مفاجيء ، ليكون **آخر أفلامه مع ديتريتش لهذه الشركة** ــ وهو أيضا الفيلم الذى أنهى بالفعل حياته العملية ــ وهو فيلم **« الشيطان امرأة »** (١٩٣٥) والذى يعتمد على رواية « امرأة ودمية » (١٨٩٨) للروائى الفرنسى ذى النزعة الرمزية بيير لوى (وهى الرواية التى أعيد انتاجها فى وسائط مختلفة مثل « أوبرا كونشيتا » (١٩١١) لريكاردو زاندونى ، وأوبريت « فراسكيتا » (١٩٢٢) لفرانز ليهار ، والفيلمين الفرنسيين « المرأة مثل الشيطان » (١٩٥٨) لجوليا دوفيفييه ، و « هذا الشيء الغامض من الرغبة » (١٩٧٧) من اخراج لوى بونويل ، والذى سوف نتناوله فى فصل لاحق) · **ويحكى الفيلم قصة تكررت كثيرا فى عالم ستيرنبرج ، عن رجل فى منتصف العمر ــ هذه المرة من أبناء الأرستقراطية المنتمية للحرس الوطنى الاسبانى عند نهاية القرن التاسع عشر ــ والذى تسيطر عليه امرأة لعوب وتمارس عليه الاهانة** · وان عديدا من النقاد **يعتقدون ان هذا الفيلم هو اجمل افلامه على الاطلاق** ، كما أنه كان الفيلم الوحيد الذى تم ذكر اسم فون ستيرنبرج فى عناوينه كمصور أيضا (مع لوسيان بالارد) ، وذلك على الرغم من أنه كان يقوم فى كل أفلامه السابقة بالاشراف على التصوير والاضاءة · وفى هذا الفيلم استطاع ان يحقق **اقصى ما يمكن فى محاولته ان يجعل الكادر السينمائى ذا البعدين يبدو وكأنه ذو ثلاثة ابعاد ، بملء « الفراغ الميت » بقطع الديكور ودرجات الضوء** ·

وللأسف ، قامت شركة باراماونت بعد فترة قصيرة من بداية عرض فيلم « الشيطان امرأة » بالتوقف عن عرضه ، بسبب احتجاجات الحكومة الأسبانية بأن الفيلم يهين الجيش الأسبانى ، لذلك لم تعد الحياة للفيلم مرة أخرى الا بعد الحرب العالمية الثانية · لقد تزامن ذلك كله مع رحيل ب· ب· شولبرج (١٨٩٢ ــ ١٩٥٧) من موقعه كمدير انتاج فى باراماونت للعمل لدى كولومبيا ، وكان الرجل متعاطفا مع فون ستيرنبرج ، ليحل محله ارنست لوبيتش الذى كان يكن كراهية شخصية وعداء مهينا تجاه فون ستيرنبرج · وكانت تلك هى نهاية المخرج الذى وصل الى الدمار، برفضه لأن يقدم تنازلات لنظام الاستوديو ، وبسبب أسلوبه الخاص والشخصى المسرف فى الصراحة ، لذلك تم الغاء عقده ليذهب بعدها كل من

فون ستيرنبرج وديتريتش فى طريق مختلف ٠ فقد قام لدى شركة كولومبيا بقضاء فترة بائسة ، أخرج فيها فيلما مترهلا عن رواية « **الجريمة والعقاب** » (١٩٣٥) ، وفيلما سخيفا من بطولة جريس مور يدعى « **الملك يرحل** » (١٩٣٦) ، ليذهب بعدها الى لندن حيث أخرج فيلما ملحميا عن رواية روبرت جريفز « أنا كلاوديوس » لحساب شركة الكسندر كوردا ٠ لكن الاختيار غير الموفق للنجوم قد أدى الى عدم اكتمال واتمام الفيلم ماليا وجماليا على الرغم من أن اللقطات التى وصلتنا منه فى الفيلم التسجيلى التليفزيونى لشركة بى ٠ بى ٠ سى « الملحمة التى لم تتحقق أبدا » (١٩٦٦) قد أكدت عبقرية فون ستيرنبرج فى التصوير السينمائى ٠ وعند عودته الى امريكا ، قام باخراج فيلم بوليسى متواضع لشركة « م٠ ج٠ م٠ » ٠ هو فيلم « **سيرجنت ماديز** » (١٩٣٩) ، كما أنتج على نحو مستقل فيلمه « **ايماءة شنجهاى** » (١٩٤١) وهو محاولة ذات نزعة باروكية لاعادة احياء الأسلوب الحسى لأفلام ديتريتش لدى باراماونت ، ولكن هذه المرة عن خلال مواصفات الأربعينيات ، ليقوم بعدها بصنع فيلم تسجيلى قصير وجميل عن قيم الثقافة الامريكية لحساب مكتب المعلومات الحربية (وهو ما سيرد تفصيله لاحقا) ، وكان ذلك هو فيلم « **المدينة ١٩٤٤** » ، ليدخل بعدها فى مشروعات عديدة مجهضة فى أواخر الأربعينيات ، ويوقع عقدا غير موفق لاخراج فيلمين لشركة « آر ٠ كيه ٠ أو » ، هما « **ملاح الطائرة النفاثة** » (١٩٥١) ، الذى لم يعرض الا فى عام (١٩٥٧) ، بعد اعادة تصوير بعض اللقطات بواسطة جول فورتمان وهوارد هيوز ، ثم فيلم « **ماكاو** » (١٩٥٢) أيضا مع اعادة تصوير بعض اللقطات بواسطة نيكولاس راى ، لينهى فون ستيرنبرج حياته الفنية بالفيلم اليابانى الأمريكى المشترك « **أسطورة أناتاهان** » (١٩٥٣) ، وهو فيلم غير عادى لأنه الفيلم الوحيد الذى امتلك فيه المخرج السيطرة الفنية الكاملة ٠ وهو يحكى قصة التوتر بين اثنى عشر بحارا يابانيا تحطمت سفينتهم ، ليعيشوا فى جزيرة منعزلة مليئة بالأدغال فى المحيط الهادى ، حيث توجد معهم أيضا امرأة وعشيقها ، لكى تبدو المرأة فى هذا الفيلم وكأنها التنويع الآسيوى على غانيات ستيرنبرج التقليديات ، لكنها هذه المرة تسكن فى جزيرة مرجانية ٠ قام ستيرنبرج وحده بالانتاج والاخراج والتصوير وتصميم الديكور وكتابة السيناريو ، كما كان صوته يعلق على الاحداث من خارج الكادر ٠ وقد تم تصوير الفيلم بالأبيض والأسود فى أدغال صناعية متقنة ، ومسرفة فى ابهارها داخل استوديو مجهز بالصوت فى كيوتو ٠ ولعل من الواضح تماما مع هذا الفيلم الأخير أن فون ستيرنبرج كان يمتلك أدواته السينمائية عندما يعمل فقط داخل الاستوديو ، فقد كانت هناك على بعد خطوات منه الأدغال الحقيقية ٠

ولقد أثار المخرج والمنتج التسجيل البريطاني جون جريرسون بعض الانتقادات لأسلوب فون ستيرنبرج المسرف في ابهاره البصري ، حين قال في احدى مقابلاته الصحفية :« عندما يموت جانب المخرج فيه ، فانه لن يبقى منه الا المصور الفوتوغرافي » . (ولقد كان فون ستيرنبرج بالفعل مصورا فوتوغرافيا ، فقد بدأ حياته بالتصوير وظل يحتفظ طوال حياته الفنية بعضويته للجمعية الأمريكية للمصورين السينمائيين) . وربما كان فون ستيرنبرج يعتبر هذا النقد نوعا من المديح ، فقد **كانت الصورة بالنسبة اليه هي الوسيط الحقيقي في الفن السينمائي** ، ولأنه كان متأثرا تأثرا عميقا بالفن التشكيلي فان أفلامه العظيمة تتألف من نوع من **التصوير والتلوين باستخدام الضوء** . ولن يكون مفيدا الاصرار على أن حبكة أفلامه تتميز بالتفاهة والخفة ، لأن فون ستيرنبرج **لم يكن يحاول أن يخلق سينما روائية** ، بل انه كان يشعر باحتقار التقاليد الأمريكية في الفيلم الروائي كما جسدتها أفلام جريفيث ، أينس ، ودى ميل ، لكن الأمر كان على العكس تماما ، فان **انجاز فون ستيرنبرج العظيم أنه استطاع « داخل » السينما الروائية الأمريكية أن يخلق سينما توحي بالجو العام والمزاج العاطفي ، والتي تعتمد على الأساليب الأوروبية في حركة الكاميرا وتكوين الكادرات والاضاءة ، بالاضافة لرؤيته شديدة الخصوصية للرغبة والألم عند البشر . لقد كانت السينما التي صنعها هي سينما الغرابة والشهوانية والانحطاط الثقافي ، لكنها كانت أيضا تجسد جمالا حسيا مذهلا متفردا في تاريخ السينما والفن المعاصر على السواء .**

جون فورد

ولد جون فورد (١٨٩٥ ــ ١٩٧٣) باسم شون الويسوس أوفيني ، وقد بدأ مثل فون ستيرنبرج حياته العملية خلال فترة السينما الصامتة ، لكن فرقا هائلا يفصل بين هذين المخرجين ، فعلى حين كان فون ستيرنبرج يشعر بالاحتقار تجاه كل من السينما الروائية الأمريكية والقيم الأمريكية ، فقد كان فورد نصيرا مخلصا ووفيا لكليهما . وبينما اقتصر اسهام فون ستيرنبرج في السينما على مجموعة قليلة ومتميزة من الأفلام ذات الطابع المثير للاستغراب ، صنعها بين عامي ١٩٢٧ و ١٩٣٥ ، فان فورد أخرج ما يزيد على ١٢٥ فيلما في حياته الفنية التي امتدت منذ عام ١٩١٧ وحتى ١٩٧٠ ، وكانت أغلب أفلامه من النوع الجماهيري والتجاري الذي يتلاءم مع نظام الاستوديو الصارم .

ذهب جون فورد الى هوليوود للمرة الأولى في عام ١٩١٤ ليعمل في تزويد الأفلام بالاكسسوار مع شقيقه الأكبر فرانسيس (١٨٨١ ــ

١٩٥٣) ، والذى كان يعمل كمخرج متعاقد مع شركة يونيفرسال ٠ وفى البداية استطاع جون فورد ـ تحت اسم جاك فورد ـ أن يعمل فيما بين ١٩١٧ و ١٩٢١ لدى يونيفرسال كمخرج لأفلام ذات ميزانية منخفضة من نوع الويسترن أو المغامرات ، وتتضمن ٢٥ فيلما مع النجم السابق فى السينما الصامتة هارى كارى (١٨٧٨ ـ ١٩٤٧) ، والتى لم يصلنا منها الا فيلم واحد هو « **اطلاق النار المتصل** » (١٩١٧) ٠ ثم ذهب ليعمل لدى فوكس فى عام ١٩٢٢ ، حيث اكتسب شهرة بفضل أسلوبه الخاص الذى ظهر فى فيلم « **الحصان الحديدى** » (١٩٢٤) ، وهو ملحمة عن بناء أول خط حديدى يربط القارة كلها ، ليحقق الفيلم نجاحا هائلا لم ينله فيلمه التالى « **ثلاثة رجال أشرار** » (١٩٢٦) ، الذى يدور حول دراما عاصفة عن جنون امتلاك الأرض فى داكوتا ٠ وفى عام ١٩٢٧ ، يقع فورد **تحت تأثير فيلم** « **الشروق** » **لمورناو** ، الذى أنتجته شركة فوكس ، ليصنع سلسلة من الأفلام ـ « **الأم ماشرى** » ، « **أربعة أبناء** » ، « **بيت الجلاد** » ، وكلها فى عام ١٩٢٨ ـ وهى **الأفلام المتخمة بالديكور التعبيرى ومؤثرات الاضـاءة المتكلفة ، وحركات الكاميرا المصطنعة فى محاولة لتقليد المخرج الألمانى العظيم** ٠ كما بدا أيضا تأثير مورناو الذى **يجمع بين الواقعية والتعبيرية فى آن واحد** واضحا فى أول أفلام فورد الناطقة «**الحارس الأسود**» (١٩٢٩) ، الذى وصفه أحد النقاد بأنه « **دراما تحاكى موسيقى فاجنر** » ، أما فيلم « **رجال بلا نساء** » (١٩٣٠) ـ وهو الفيلم الذى فقدت نسخته ـ فقد كان أول أفـلام فورد الناطقة المهمة ، والذى يدور حول دراما فى غواصة ، حيث ينبغى على واحد من الرجال أن يضحى بحياته من أجل انقاذ بقية زملائه ٠ وقد استخدم فورد غواصة حقيقية ، كما انه أخذ الكاميرا تحت الماء بوضعها فى صندوق زجاجى ٠ وكانت تلك هى بعض تقنيات فورد الابداعية ٠ (فى الحقيقة كانت شركة فوكس من أوائل الشركات التى عملت فى مجال الصوت ، وقد سبق لفورد اخراج أول فيلم درامى ناطق للشركة « حلاق نابليون » (١٩٢٨) وهو الفيلم المفقود حاليا ، بالاضافة لاستخدام أول أغنية تصاحب شريط الصورة فى فيلم « الأم ماشرى » ، وهو الفيلم الذى عرض بمصاحبة موسيقية ومؤثرات صوتية مثل فيلم « أربعة أبناء ») ٠

ولقد كان فيلم « رجال بلا نساء » هو بداية التعاون الطويل والمثمر مع كاتب السيناريو دادلى نيكولز (١٨٩٥ ـ ١٩٦٠) ، (الذى كان من أهم كتاب السيناريو فى الثلاثينيات والأربعينيات ، والذى لم يعمل فقط مع فورد ، ولكنه كتب أيضا افلاما مهمة مثل « تربية طفل » (١٩٣٨) لهوارد هوكس ، « سلاح الجو » (١٩٤٣) لنفس المخرج ، و « مطاردة

رجل » (١٩٤١) و « الشارع القرمزى » (١٩٤٥) لفريتز لانــج ، و « المستنقع » (١٩٤١) ، و « هذه الأرض أرضى » (١٩٤٣) لجان رينوار) · كما كان فيلم « رجال بلا نساء » هو ايضا بداية عمل فورد مع المصور السينمائى جوزيف أوجست (١٨٩٠ - ١٩٤٧) فى العديد من الأفلام الناجحة · ومن بين الأفلام المهمة الأخرى التى أخرجها فورد فى بداية عصر السينما الناطقة فيلم « **صانع السهام** » (١٩٣١) والمقتبس عن رواية سنكلير لويس ، والذى نال نجاحا نقديا وجماهيريا كبيرا ، وتم انتاجه على يد صامويل جولدوين لحساب « الفنانون المتحدون » ، وفيلم « البريد الجوى » (١٩٣٢) الذى يحاكى أسلوب مورناو ، وأنتجته يونيفرسال ، وقام بتصويره مصور مورناو المفضل كارل فروينط ، بالاضافة الى **ثلاثية** « **أمريكانا** » التى أنتجتها فوكس للنجم الكوميدى ويل روجرز (١٨٧٩ - ١٩٣٥) ، و « **دكتور بول** » (١٩٣٣) ، و « **القاضى الكاهن** » (١٩٣٤) ، و « **القارب البخارى عند منحنى النهر** » (١٩٣٥) ، والفيلم الذى يدور عن مغامرات الصحراء وأنتجته شركة « آر · كيه · او · » باسم « **الدورية المفقودة** » (١٩٣٤) · لكن فورد لم يحقق أهمية كبيرة كمخرج حتى أخرج فيلم « **المرشد** » (١٩٣٥) الذى كان **اول نجاحاته النقدية الكبيرة** ، والذى تم انتاجه على عجل ، وبنفقات قليلة لشركة « آر · كيه · أو · » ، وهو الفيلم المقتبس عن الرواية المكتوبة عام ١٩٢٥ من تأليـف ليـام أوفلاهارتى ، فقـام بكتـابة الســيناريو دادلى نيكولز ، وقام بتصميم الديكورات على نحو عبقرى - وان يكن قليل التكاليف - فان نيست بولجليز ، وهو الفيلم الذى يحكى **قصة مثقلة بالرموز عن وحش بشرى جاهل ، يخون زميله فى الجيش الجمهورى الأيرلندى لحساب البريطانيين من اجل المال ، خلال التمرد الأيرلندى عام ١٩٢٢ ، ليعيش « المرشد » الخائن حالة من العذاب النفسى الى ان تقتله المنظمة فى النهاية عقابا له · ولقد قام جوزيف اوجست بتصوير الفيلم على نحو تاملى وقاتم يستدعى الى الذهن التعبيرية الألمانية الكلاسيكية وافــلام مسرح الغرفة ، فقد تم استخدام** « **الكاميرا الذاتية** » فى مشاهد كثيرة لتصوير حالة « المرشد » النفسية وهو يعانى العذاب ، مثلما نراه عندما يقبض بيديه على ملصق اعلانى لطلب القبض على صديقه الذى خانه ، لكنه يبدو بعد ذلك وكأنه يجرى فى شوارع دبلن الضبابية كما لو كان الملصق يطارده تعبيرا عن احساسه العميق بالذنب ، وعلى الرغم من ان فيلم « المرشد » يبدو اليوم اقل سحرا ، الا انه اصبح واحدا من اهم افلام ذلك العقد ، ليكسب باجماع الآراء جائزة نقاد نيويورك كأفضل فيلم فى ذلك العام ، بالاضافة الى اربع جوائز أوسكار لفورد كأفضل اخراج ، وفيكتور ماكلاجلن كأفضل ممثل فى دور البطولة ، ودادلى نيكولز كأفضل كتابة (سيناريو) ، وماكس

شتاينر كأفضل نص موسيقى . (وقد رفض نيكولز الجائزة ليصبح أول شخص يفعل هذا الأمر . كما ان نيكولز وفورد لم يحضرا حفل توزيع الجوائز عام ١٩٣٦ ، لاظهار تضامنهما مع النقابات السينمائية المختلفة التى كانت تعيش آنذاك فى نزاعات عمالية مع المنتجين ، الذين يشكلون أهم اعضاء الاكاديمية التى تمنح جوائز الأوسكار . وفى الحقيقة أن **« اكاديمية فنـون وعلوم السـينما » كانت قد تأسست فى عام ١٩٢٧** بواسطة لويس . ب . ماير وبعض رجال صناعة السينما البارزين مثل سيسيل ب . دى ميل ، دوجلاس فيربانكس ، وماري بيكفورد ، وذلك بصفتهم منتجين ، **لتعلن الاكاديمية عن اهدافها فى المساهمة فى تطوير المعايير التقنية والثقافية والتعليمية للأفلام ، لكن هدفها الحقيقى ـ والذى لم تنجح فى النهاية فى انجازه ـ كان محاربة نزعة انشاء اتحادات ونقابات للعـاملين فى الصناعة** مثل المخرجين والفنيين والممثلين ، والذين كانوا يمارسون ضغوطا من أجل رفع أجورهم ، وتحسين ظروف عملهم ، حين أصبحت صناعة السينما واحدة من الصناعات الوطنية الكبرى . لهذا قامت الاكاديمية فى عام ١٩٣٧ وابان انتشار دعاية سلبية مضـادة لاتجاهاتها ، بالاعلان رسميا عن انها **تقصى نفسها عن الموضوعات العمالية ،** لتركز كل جهودها على منح الجوائز السنوية للانجازات المهنية والبحوث التقنية ، وهو ما أدى بالفعل خلال ذلك العقد الى **تأسيس معايير عديدة داخل الصناعة وتقنياتها ،** بدءا من شكل كتابة السيناريو على الورق ، وطريقة استخدام العرض الخلفى أثناء التصوير ، وحتى تحقيق الاحساس بالظل من خلال اللون الأبيض فى الفيلم الخام « البانكروماتى » بالأبيض والأسود . وقد بدأت عضوية الاكاديمية بستة وثلاثين عضوا ، ليصبحوا اليوم ٤١٢٠ عضوا ينتمون الى كل فروع الصناعة السينمائية ، ودورهم الرئيسى هو منح **الجوائز السنوية « الأوسكار »** للانجازات السينمائية المهمة خلال العام السابق ، **وفى الواقع العمل فان العلاقة ليست دقيقة بأية حال من الأحوال بين جوائز الأوسكار والبراعة السينمائية ، فالفوز بهذه الجوائز ليس امرا ادبيا فحسب ، لكنه فى جوهره امر ينعكس على المسائل المالية مثل الترويج لأفلام بعينها او زيادة شهرة ونجومية من قاموا بصنعها . وفى كل عام تقوم الشركات بشن حملات باهظة التكاليف** بدعم من مموليها الماليين للضغط والتأثير على اعضاء الاكاديمية ، لمنح أصواتهم فى اتجاه محدد يصب دائما فى تحقيق ارباح فى السوق ، وعلى سبيل المثال فقد قامت شركة يونيفرسال بعمل دعاية تكلفت ٣٠٠ ألف دولار للتأثير على اعضاء الاكاديمية واقناعهم بمزايا فيلم « صـائد الغزلان » (١٩٧٨) لمايكل شيمينو . بل ان هوليوود يمكن اعتبارها مجتمعا صغيرا مغلقا ، لذلك فان الأعضاء فى الاكاديمية يعرفون بعضهم

البعض لفترات طويلة من حياتهم ، وهو ما يجعل منح الجوائز يتأثر عادة بالمشاعر الشخصية الايجابية والسلبية على السواء ، وهناك دائما شعور بالتحيز الى تقييم الجودة النقدية للافلام من خلال ما سوف تعكسه من ارباح مالية على هوليووه ، اى ان الامتياز الفنى عند اعضاء الاكاديمية لا ينبع من الموهبة الحقيقية وانما من قدرة هذه المواهب على النجاح فى تحقيق المكاسب للمنتجين • وباختصار ، فان من الخطأ اعتبار جوائز الاكاديمية علامة على تميز الأفلام وصانعيها وانما يمكن اعتبارها « علامة الجودة » التى تمنحها « المدينة ـ الشركة » لمنتجاتها وبضائعها • وهو ما يؤكد على الأقل أن هوليوود قادرة على تغيير صورتها على الدوام لكى تبقى مصنعا للأحلام الأمريكية) •

بعد نجاح فيلم « المرشد » ، حصل فورد على كثير من العروض ذات التوجه الاجتماعى والتاريخى ، بعيدا عن افلام الحركة التى اضطر لها فى الفترة السابقة ، من هذه الأفلام « سجين جزيرة سمك القرش » (١٩٣٦) لشركة فوكس ، والذى يحكى عن قصة حقيقية لمصير دكتور صامويل الذى تم سجنه بزعم تقديمه العلاج لقاتل لنكولن • وكذلك فيلم « مارى ملكة اسكتلندا » (١٩٣٦) لشركة « آر • كيه • أو » ، الذى يتناول بذكاء مأساة سياسية اقتبسها نيكولز عن مسرحية ماكسويل آندرسون ، لكن فيلم نفس الشركة « المحراث والنجوم » (١٩٣٦) كان اقتباسا بليدا عن مسرحية المؤلف شون اوكيزى ، والتى تدور عن انتفاضة عيد الفصح فى عام ١٩١٦ ، عندما قامت جماعة صغيرة من قوات الجيش الجمهورى الأيرلندى باحكام سيطرتها على مدينة دبلن ، وصمدت هجوم الحامية العسكرية البريطانية الكبيرة لمدة ٢٤ ساعة • أما أكثر أفلام فورد خلال تلك الفترة تميزا واكثرها نجاحا تجاريا أيضا ، فقد كان فيلم « الاعصار » (١٩٣٧) من انتاج صامويل جولدوين «والفنانون المتحدون» ، والذى يدور حول التجربة السادية لسجن أحد سكان جزر بحر الجنوب ، على يد حاكم أوربى قاس • لينتهى الفيلم بعاصفة استوائية جامحة •

ولقد شهد عام (١٩٣٩) عرض ثلاثة افلام من افضل واجمل افلام فورد • ففى فيلم « عربة السفر ذات الجياد » الذى أنتجه والتر واجنر لحساب « الفنانون المتحدون » عاد فورد الى عالم الويسترن للمرة الأولى بعد ثلاثة عشر عاما ، ليقدم الفيلم الذى أعاد احياء هذا النمط ، وسوف يظل يحيا بفضل فورد للعشرين عاما التالية ، وكتب الفيلم دادلى نيكولز ، وقام بتصويره بيرت جلينون • ويحكى قصة رحلة خطرة لسفر العربة داخل منطقة الهنود المعادية ، تحت حماية مجموعة من الخارجين

عن القانون ، جاءوا من كل مستويات **مجتمع الحدود الذى سوف يجسد دائما الموضوع الرئيسى عند فورد ، وهو التحولات التى تطرأ على الطبيعة الانسانية ، تحت ضغط الظروف القاسية** ، وتجرى احداث القصة فى وادى مونيومنت فالى فى أريزونا ، بجوه المثير والمرعب ، وهو المكان الذى سوف يعود اليه فورد مرة بعد مرة فى أفلامه لكى يخلق شعورا **يوحى بالرمز لوحدة الانسان فى محيط برى غريب** • ولقد حقق الفيلم نجاحا جماهيريا ونقديا كبيرا وحصد الجوائز من جمعية نقاد نيويورك والاكاديمية على السواء ، كما كان هو الفيلم الذى جعل من جون وين (١٩٠٧ ــ ١٩٧٩) نجما مشهورا • وفى فوكس مرة أخرى قدم فورد فيلم « **مستر لنكولن الشاب** » ، والذى ما يزال يثير الاعجاب حتى اليوم ، لمزاياه الاسلوبية ، وهو الفيلم الذى يقدم معالجة محترمة ومتأملة وقاتمة لمسرحية ماكسويل أندرسون ، لينجح الفيلم فى تصوير قصة بدايات لنكولن كمحام فى مدينة صغيرة ، وصعوده حتى يصبح أسطورة قومية • اما آخر افلام فورد فى عام (١٩٣٩) فقد كان « **الطبول عبر قبائل الموهوك** » ، والذى يتناول عنصرا جديدا من الماضى الأمريكى ، وقد كان **اول افلام فورد الملونة** ، لذلك حقق سحرا بصريا عميقا فى اعادة خلقه لعصر الثورة الامريكية فى ولاية نيويورك ، والذى تم تصويره فى مواقع طبيعية بغابات وجبال يوتاه • (كانت الخطة الأصلية للتصوير هى استخدام وادى الموهوك ، ولكن الخطة تعدلت عندما تبين أن التصنيع كان قد دمر تماما السمات الأصلية للمكان الطبيعى) •

ولقد تفجرت طاقة فورد الابداعية فى تلك الأفلام ، واستمرت خلال الأربعينيات بأفلام مثل « **عناقيد الغضب** » (١٩٤٥) ، الذى يصل الى ان يكون **اهم افلام هوليود خلال فترة الكساد** ، وقد اقتبسه نوناللى جونسون (١٨٩٦ ــ ١٩٧٧) عن رواية جون شتاينبك التى تتناول حياة عائلة من الفلاحين الذين فقدوا أرضهم ، ليهاجروا الى كاليفورنيا عبر منطقة العواصف فى الجنوب الغربى خلال سنوات الكساد • **وعلى الرغم من ان الفيلم يميل الى النزعة العاطفية الزائدة فى تصوير آلام عائلة جود ، فانه تميز بنسيجه التسجيلى الأخاذ للمناظر الخارجية** ، والذى تم تحقيقه من خلال التصوير الجميل وشديد الاحكام الذى قام به جريج تولاند • ولقد كان فيلم « عناقيد الغضب » مثله فى ذلك مثل « المرشد » و « عربة السفر ذات الجياد » فيلما متميزا مما جعله يفوز بجوائز نقاد نيويورك ، والأوسكار (على الرغم من أن فورد نفسه لم يكن يحب هذا الفيلم على نحو خاص) • ثم يأتى فيلماه اللذان يعتمدان على اقتباسات باهتة ، وهما « **رحلة العودة الطويلة الى الوطن** » (١٩٤٠) المقتبس عن مسرحية يوجين

اونيـــل ، و « **طريق التبغ** » (١٩٤٠) المقتبس عن ارسكين كولدويل (على الرغم من ذلك فقد تميز الفيلم الأول **باستخدام المصور تولاند للبؤرة العميقة ، وكان أول فيلم قبل « المواطن كين » (١٩٤١) ـ والذى صوره تولاند أيضـــا ـ يعتمد على الأســلوب البصرى بالتكوين فى العمق** ، وهو ما سوف نتناوله فى فصل لاحق) • ثم يقوم فورد باخراج آخر أفلامه التجارية لفترة ما قبل الحرب العالمية الثانية : « **كم كان الوادى أخضر !** » (١٩٤١) والمقتبس عن رواية ريتشارد ليولين ، والذى يتسم بالرومانسية والحنين الى الماضى ، حيث تمت اقامة ديكورات قرية كاملة من ويلز داخل استوديوهات شركة « القرن العشرون ـ فوكس » ، تتناول قصتة تفكك أسرة من ويلز تعمل بالمناجم ، والسياق الاجتماعى الذى تعيش فيه خلال نهاية القرن الماضى ، وقد نال الفيلم خمس جوائز اوسكار بينما كان المنافس القوى له فى نفس العام هو فيلم « المواطن كين » •

وخلال سنوات الحرب التحق فورد بالبحرية ليصنع **أفلاما تسجيلية « لمكتب الخدمات الاستراتيجية »** (أو • اس • اس) ، ومن بين هذه الأفلام فيلم « موقعة ميدواى » الشهير ، الذى عرضته فوكس تجاريا عام (١٩٤٢) ، وقام فورد بتصويره بنفسه من فوق برج عال لتخزين المياه أثناء الهجوم الجوى اليابانى ، ويفوز فورد من أجل ذلك بوسام « القلب الوردى » (كما أنه نال جرحا أيضا فى ذراعه اليسرى) ، بالاضافة الى جائزة أوسكار لأفضل فيلم تسجيلى • ولقد أصبح فورد رئيس الخدمات الفوتوجرافية الميدانية فى مكتب الخدمات الاستراتيجية (**الذى تحول فيما بعد الى المخابرات المركزية الأمريكية « سى • آى • ايه »**) ، حيث قام فورد بانتاج العديد من **الأفلام التى لا تتم مشاهدتها الا لعدد محدود من المتخصصين ، أو التى يتم تصنيفها كوثائق سرية ، مثل** « كيف تعمل خلف خطوط العدو » ، « كيف تستجوب أسيرا من الأعداء » ، « الحياة بعيدا عن الوطن » ، « القوة الصناعية البشرية النازية » ، و « داخل التبت » ••• الخ ، بالاضـــافة الى تقارير سينمائية عن أحوال المعارك ودفاعات الحلفاء والمعارك الجوية وهبوط الطائرات • وبالاضافة الى فيلم « موقعة ميدواى » ، قام فورد نفسه بالاشتراك فى اخراج فيلم « الســابع من ديسمبر » (١٩٤٣) مع المصور الســينمائى جريج تولاند ، الذى لم يتم عرض نسخته الأصلية ذات الخمس والثمانين دقيقة ، ولكن نسخته المختصرة ذات الخمس والثلاثين دقيقة حصلت سنة ١٩٤٣ على جائزة أوسكار (وهى جائزة فورد الرابعة للأوسكار) لأفضل فيلم تسجيلى •

كان اول افلام فورد فى فترة ما بعد الحرب « **رجال بلا حدود** » (١٩٤٥) لشركة « م · ج · م » ، وهو بمثابة تكريم مؤثر للشجاعة الهائلة وانضباط الرجال الذين عمل معهم خلال فترة الحرب ، وقد تم تصويره على نحو بارع بواسطة جوزيف أوجست ، ليحكى قصة البحارة الذين كانـــوا روادا فى اســتخدام قــوارب الطـوربيد خــلال الانســحاب الأمريــكى من الفلبين ، وهو واحـــد من **أكثر افــلام فورد انســانية وشخصية** · كان فيلمه التـــالى « **عزيزتى كليمانتين** » (١٩٤٦) لشركة فوكس · من بين **اجمل افلام الويسترن الكلاسيكية التى** صنعها ، والذى يتناول الأحداث التى أدت الى معركة الرصاص الأسطورية بين عائلة ايرب وعائلة كلانتون فى تومبستون بولاية اريزونا ، كما أن الفيلم يحتوى على مشاهد **لحيـاة الحدود الرعوية ، الواقعة دائما بين البدائية والتحضر** (مثل مشهد تدشين أول كنيسة فى مدينة تومبستون) وهى من افضل وأجمل المشاهد الشاعرية التى قدمهـا فورد على نحو بصرى مؤثر ·

وفى مارس ١٩٤٦ ، ومثل العديد من مخرجى هوليود البارزين ، قام فورد بتأسيس شركة افلام أرجوزى الخاصة به بالاشتراك مع المنتج ميريان كوبر (١٨٩٤ — ١٩٧٣) · (فى الجو الملىء بالتفاؤل الكاذب فى فترة ازدهار ما بعد الحرب ، ووسط مظاهر تدل على أن القضاء الفيدرالى سوف يحطم نظام احتكار الشركات الكبرى لصناعة السينما ، حاول بعض صناع الأفلام المهنيين تحقيق استقلالهم — أو بالأحرى اسـتغلال بعض ثغرات قانون الدخل العام فى عام ١٩٤٥ ، والذى كان يسمح لهم بتهريب بعض الأرباح — وانشاء شركاتهم الخاصة · وكان من بين هؤلاء شركات فرانك كابرا ، وليم وايلر ، جــورج ستيفنس ، فريتز لانج ، الفريد هيتشكوك ، هوارد هوكس ، وهى الشركات التى لم تستمر الا عامين أو ثلاثة لأنها لم تستطع منافسة الشركات الكبرى ، حتى بعد تجريد الشركات الكبرى من سلسلة دور العرض التى تملكها بمقتضى الحكم القضـــائى الصـــادر ضد شركة باراماونت فى عام ١٩٤٨ ، وتم تطبيقه على جميع الشركات ، على الرغم من أن الشركات المستقلة عادت الى الوجود مرة أخرى فى أواخر الخمسينيات) ·

ومن اهم الأفلام التى قدمتها هذه الشركة الفيلم الذى بدأ به فورد انتاجه لها ، لكنه كان أيضا آخر أفلامه مع كاتب السيناريو نيكولز ، وهو الفيلم المقتبس عن رواية « القوة والمجد » (١٩٤٠) للمؤلف جراهام جرين ، وقد كان ذلك هو فيلم « **الهارب** » (١٩٤٧) ، الذى اشترك فى انتاجه المخرج المكسيكى الشهير اميليو فرنانديز (١٩٠٤ — ١٩٨٦) ، وقام بتصويره مصــوره السينمائى الخاص جابريــيل فيجويروا (ولد

١٩٠٧) ، والذى يستدعى الى الذهن موضوع فيلم « المرشد » وأسلوبه ، والذى واجه أيضا نفس المصير بخسارته المالية ، ليقوم فورد بتصوير سلسلة من افلام الويسترن الذكية عن العـــالم البرى الأسطورى فى مونيومنت فالى ، لكى يعوض خسارته · ومن بين هذه الأفلام ما يســـمى « **ثلاثية الفروسية** » ، وهى « **قلعة أباشى** » (١٩٤٨) الذى استهل فترة التعاون الطويلة بين فورد وكاتب السيناريو فرانك ناجينت ، وفيلم « **انها ترتدى الشريط الأصفر** » (١٩٤٩) ، و « **ريوجراند** » (١٩٥٠) ، بالاضافة الى فيلمه « **سيد العربة** » (١٩٥٠) · لقد كانت هذه الأفلام من بين اهم انجازات فورد التى ما تزال باقية حتى اليوم ، مثلها فى ذلك مثل آخر أفلامه لشركة أرجوزى « **الرجل الهادىء** » (١٩٥٢) ، وهو أنشودة للحنين الى الماضى عن الحياة فى قرية ايرلندية ، تم تصويره فى مواقع الأحداث الحقيقية ، وداخل أرض الآباء والأجداد لعائلة فينى التى ينتمى اليها فورد · ثم فيلم « **الشمس تشرق فى بهاء** » (١٩٥٣) ، وهو اعادة ساخرة للفيلم « القاضى الكاهن » والذى كان أقرب افلام فورد الى قلبه · (بالنسبة لكاتب السيناريو فرانك ناجينت (١٩٠٨ ـ ١٩٦٥) فقد كان ناقدا صحفيا وزوجا لبنت فورد ، كما عمل معه فى عشرة أفلام تالية من بينها « ثلاثة آباء روحيين » (١٩٤٩) ، « انها ترتدى الشريط الأصفر » (١٩٤٩) ، « سيد العربة » (١٩٥٠) ، « الرجل الهادىء » (١٩٥٢) ، و « مستر روبرتس » (١٩٥٥) ـ والذى لم يكمل فورد اخراجه وان ظل يحمل اسمه ـ و « الباحثون » (١٩٥٦) ، و « بزوغ القمر » (١٩٥٧) ، و « صيحة الابتهاج الأخيرة » (١٩٥٨) ، و « اثنان ركبا معا » (١٩٦١) و « عقبة دونوفان الأخيرة » (١٩٦٣) · كما عمل أيضا ناجينت مع بعض المخرجين الآخرين دون ان يحقق نفس النجاح ، فى افلام تشبه فى موضوعاتها أفلام فورد مثل « تولزا » (١٩٤٨) لستيوارت هاولر ، و « الوجـــه الملائكى » (١٩٥٣) لأوتو بريمنجر ، و « الرجال طوال القامة » (١٩٥٥) لراؤول وولش ، و « انهم سافروا غربا » (١٩٥٤) و « مسيرة الرجل المسلح » (١٩٥٨) لفيل كارلسون) .

ومما هو جدير بالذكر ان فيلم « الرجل الهادىء » كان أكثر افلام فورد نجاحا تجاريا على الاطلاق ، حيث حصل على ما يقرب من اربعة ملايين دولار على الرغم من أن ميزانية الفيلم لم تتجاوز نصف تكاليف الفيلم العادى · كما فاز الفيلم بجائزتى أوسكار عن الاخراج والتصوير ، لكن نجاح الفيلم لم يمنع توقف شركة أرجوزى وحلها فى عام ١٩٥٣ ، بعد أن استمرت فى الانتاج لمدة سبع سنوات ، قدمت فيها ثمانية من أفلام فورد ، تتضمن بالاضافة الى ما سبق ذكره فيلم « **ثلاثة آباء روحيين** »

(١٩٤٩) ، والذى يحصل اهداء الى النجم هارى كارى ، ويقوم ابنه ببطولته ، كما قدمت ايضا فيلم « **جو يونج العظيم** » (١٩٤٩) من اخراج ارنست شوتساك ، الذى أعاد احياء كينج كونج ليحصل على جائزة الأوسكار فى المؤثرات الخاصة) .

وبعد حل شركة ارجوزى عاد فورد للعمل لدى الشركات الكبرى ليقدم بعضا من افلامه المهمة ، مثل فيلم المغامرات الأفريقية « **موجابو** » (١٩٥٣) لشركة « م ٠ ج ٠ م » ، وهو اعادة لفيلم « الغبار الأحمر » (١٩٣٢) لفيكتور فليمنج ٠ ثم قدم فورد لشركة كولومبيا فيلم « **الخط الرمادى الطويل** » (١٩٥٥) الذى يتناول قصة حياة مارتى ماهر ، المدرب الرياضى من وست بوينت ، وهو أول أفلام فورد بالشاشة العريضة ، كما أخرج لشركة وارنر فيلمه الملحمى المهم « **الباحثون** » (١٩٥٦) الذى يدور حول موضوع البحث الدؤوب فى الأراضى الجديدة ، والوقوع فى العبودية والأسر ، والذى يعتبر اليوم واحدا من أفضل أفلام الويسترن على الاطلاق ٠ هناك أفلام أخرى مهمة لفورد غير أنها تتفاوت فى جودتها ، مثل « **أجنحة الملائكة** » (١٩٥٧) « م ٠ ج ٠ م » ، وهو فيلم غير متماسك عن قصة حياة سبيج ويد ـ صديق فورد ـ والذى كان طيارا ماهرا خلال الحرب العالمية الأولى ، والذى أصبح كاتبا للسيناريو فى هوليوود بعد اصابته بالشلل اثر حادثة ٠ وفيلم « **بزوغ القمر** » (١٩٥٧) لشركة وارنر ، وهو ثلاثية من حكايات ايرلندية تم تصويرها فى مواقع الأحداث الطبيعية ، كما قام بالتمثيل أعضـــاء فرقة آبى المسرحية ٠ ثم فيلم « **يوم جيديون** » (١٩٥٨) لشركة كولومبيا البريطانية ، وهو الفيلم الذى استخدم فيه فورد اللون بشكل معبر ، لكن شركة كولومبيا قررت أن تحرمنا من مشاهدة هذه النسخة ، لتعرض الفيلم تحت اسم « جيديون رجل اسكتلنديارد » بالأبيض والأسود ، حتى لا تدفع الشركة تكاليف النسخ الملونة ٠ ثم فيلم « **صيحة الابتهاج الأخيرة** » (١٩٥٨) لشركة كولومبيا ، وهو فيلم سياسى مقتبس عن رواية ذائعة الصيت للكاتب ادوين اوكونر ٠ ثم فيلم « **الجنود الفرسان** » (١٩٥٩) لشركة ميريش و « الفنانون المتحدون » ، وهو فيلم ملحمى مكون من فقرات عديدة يدور عن الحرب الأهلية ، ويعتمد على وقائع غارة حقيقية لفرسان الاتحاد فى أعماق الجنوب فى عام ١٨٦٣ ٠ ثم فيلم « **سير جنت روتلدج** » (١٩٦٠) لشركة وارنر ، وهو دراما تدور فى ســـاحات القضـــاء عن محاكمة جنـــدى أسود من سلاح الفرسان بتهمة اغتصاب امرأة بيضاء وقتلها ، والذى نرى حكايته من خـلال التعليق من خارج الكادر ، ومشـــاهد العودة للماضى (الفلاش باك) ، والذى قام بتصويره بيرت جليئون بألوان ذات نزعة

تعبيرية . ثم فيلم « **اثنان ركبا معا** » (١٩٦١) لشركة كولومبيا ، الذى يبدو معالجة متفائلة لفيلمه « الباحثون » ، حيث يتم تحرير الأسرى البيض من قبائل الكومانشى الهندية . **ويبدو ان فورد قد فقد فى اواخر حياته الفنية الاهتمام بالعناصر الشكلية فى فنه ، حتى انه بدا فى الفترة ما بين ١٩٦٢ و ١٩٦٥ وكأنه يعيش حالة انحدار مستمر** . ومع ذلك فان هناك على ما يبدو اجماعا نقديا بأن أعماله الأخيرة كانت أعظم الملامح التى وصل فيها الى درجة الكمال . وقد يبدو مقبولا على نحو ما فى فيلميه « **الرجل الذى اطلق النار على ليبرتى فالانس** » (١٩٦٢) و « **خريف شايين** » (١٩٦٤) ، **وهما من افلام الويسترن التاملية الحزينة** ، لكن هذا التقدير النقدى لا ينطبق على الاطلاق على أفلام شـــديدة الاصطناع مثل « **عقبة دونوفان الخطيرة** » (١٩٦٣) و « **سبع نساء** » (١٩٦٥) .

ان افلام فورد تعكس أحيانا وجهه نظر عنصرية ، فافلامه من نمط الويسترن تظهر الهنود على انهم شياطين متعطشون للدماء او بدائيون نبلاء ، لكنهم دائما — باستثناء وحيد هو « خريف شايين » — يلعبون دور الأعداء المرعبين ، كما تعكس أفلام فورد فى بعض الأحيـــان **نزعة عاطفية مفرطة ، وفى اغلب الاحيان نزعة ثقافية محافظة** . لكن جون فورد مع ذلك مخرج أمريكى عظيم ، فان **قدرته على التكيف مع نظام الاستوديو لم تمنعه من ان يصـــنع افلاما تتميز بالبراعة التقنية والرؤية الذاتية القوية** ، والتى تثير الاعجاب باعتبارها من كلاسيكيات السينما فى العالم كله . (فمن بين المخرجين الذين اعترفوا بتاثير فورد عليهم سيرجى ايزنشتين ، بودوفكين ، أورسون ويلز ، فرانك كابرا ، هوارد هوكس ، انجمار برجمان ، مارك دونسكوى ، اكيرا كيروســـاوا ، اليا كازان ، دوجلاس سيرك ، جون ميليوس ، برتران تافرنييه ، وبيتر وير) . **وفى افلامه من نمط الويسترن استطاع ان يخلق عالما اسطوريا كاملا عن الماضى الأمريكى ، مما جعله يحقق مكانة قريبة من جريفيث ، فان التاريخ بالنسبة لكليهما تجسيد للحقيقة الاخلاقية اكثر من كونه تجسيدا لسياق واقعى بعينه ، كما ان رؤيتهما للماضى لا تتلاءم مع الحقيقة . ان الدقة التاريخية ليست هى الشىء المنشود عندهما ، وان كل افلام فورد المهمة تقدم رؤية للعالم تعتمد على اعجابه وتقديره للقيم التقليدية داخل الحياة الرعوية مثل الشرف والاخلاص والانضباط والشجاعة ، وانه بالفعل عالم متسق وشديد التاثير لا نراه على هذا النحو من الجمال فى اية سينما اخرى** .

هـــوارد هـــوكس

كان هوارد هوكس (١٨٩٩ ـ ١٩٧٩) مخرجا مهما آخر تناول فى افلامه موضوعات امريكية خالصة · لم يكن هوكس يهتم بان يكون صاحب اسلوب شـديد الخصوصية مثل فون ستيرنبرج او فورد ، لكنه كرس اهتمامه للبنـاء السردى الذى قد يتسم ببعض الصرامة ، الا انه يحقق وظيفته الدرامية ، بالاضافة الى تجسيده لأخلاقياته الخاصة مثل احترامه الشديد لمهنته وشجاعته الهادئة واحترامه لذاته · ولقد قام باخراج ثلاثة واربعين فيلما خلال حياته الفنية التى استمرت نصف قرن من الزمان ، وقدم فيها العـــديد من الافلام المهمة فى تاريخ أنماط الأفلام الأمريكية الجماهيرية · (هناك ثلاثة افلام اخرى أخرجها هوكس دون أن يرد اسمه فى العناوين ، وهى « المتسابق والسيدة » (١٩٣٣) ، و الخارج على القانون » (١٩٤١) و « الشيء » (١٩٥١) ، بالاضافة الى اخراجه جزءا من الأجزاء الخمســة لفيلم « ضربـة حظ اوهنرى » (١٩٥٢) وكانت الفقرة الخاصة به بعنوان « تحرير اللص الأحمر ») ·

عمل هوكس فى بداية حياته ملاحا جويا خلال الحرب العالمية الأولى ، قبل أن يدخل الى عالم السينما عام ١٩١٩ ، ليعمل فى مجال الإكسسوار فى شركة مارى بيكفورد ، ليرتقى بين ١٩٢٠ و ١٩٢٥ الى وظيفة المونتير وكاتب السيناريو ، ثم اخيرا مساعد مخرج ، ثم ينتقل الى شركة فوكس ليوقع عقدا للاخراج وحيث صنع سبعة افلام صامتة ، من بينها فيلم « فتاة فى كل ميناء » (١٩٢٨) ، الذى نال نجاحا متوسطا فى فرنسا ، لكن البداية الحقيقية فى حياة هوكس الفنية بدأت مع حلول الصوت ، عندما تحول الى العمل بشكل مستقل بدلا من العقود طويلة الأجل مع الشركات · كان اول افلامه الناطقـة مالـة فى المـائة لشركة « فيرست ناشيونال » هو « دورية الفجر » (١٩٣٠) ، الذى يتناول دراما متأملة كئيبة تدور خلال الحرب الأولى حول ضريبة الدم شديدة القسوة التى يدفعها طيارو سلاح الجو ، وهو الفيلم الذى اظهر لقطات رائعة من خلال التصوير فى الجو · ثم يأتى بعد ذلك فيلم « ميثاق الجريمة » (١٩٣١) لشركة كولومبيا عن حياة الســجون · ثم فيلم « الجمهور يزمجر » (١٩٣٢) لشركة وارنر عن عالم سباق السيارات ، ليأتى بعد ذلك أهم افلامه خلال أوائل الثلاثينيات ، وهو الفيلم الكلاسيكى عن عالم العصابات

« الوجه ذو الندبة » بقسوة وسخرية عن صعود وهبوط رجل عصابات من شيكاجو يدعى « تونى كامونتى » ، والذى كانت عصابته أشبه بأسرة حاكمة مؤلفة من امراء قتلة • (على الرغم من ان هيوز كان فخورا بهذا الفيلم ، الا أنه قام بسحبه من دور العرض بعد سنوات قليلة ، ليختفى الفيلم حتى يظهر مرة أخرى فى عام ١٩٧٩ بعد ثلاث سنوات من موت هيوز ، حيث لم يكن ممكنا رؤية الفيلم طوال تلك الفترة الا بشكل سرى ، لتقوم شركة يونيفرسال فى عام ١٩٨٣ باعادة انتاج الفيلم بقدر اكبر من القسوة والعنف ، لتدور أحداث القصة هذه المرة عن مهربى المخدرات الكوبيين فى ميامى المعاصرة ، وكان هذا الفيلم الاخير من اخراج برايان دى بالما) • ولقد كان « الوجه ذو الندبة » أعظم افلام العصابات خلال الثلاثينيات ، كما استغل بداية التعاون المستمر بين هيشت وهوكس ، الذى استمر طوال بقية العقد (فى الحقيقة انهما بدآ التعاون من خلال اشتراكهما فى سيناريو فيلم العصابات « العالم السفلى » الذى اخرجه فون ستيرنبرج عام ١٩٢٧ ، وقام جارمز بتصويره بطريقة تشبه كثيرا « الوجه ذو الندبة ») •

وعلى الرغم من ان لوحات العناوين لفيلم « الوجه ذو الندبة » تزعم أنه يعتمد على رواية ارميتاج تريل ، فان هناك قدرا كبيرا من الاختلاف بين الرواية والفيلم فيما عدا العنوان ومصدر الالهام الرئيسى وهو كابونى ، فقد تم تصوير الفيلم – اقرب أفلام هوكس الى قلبه – فى عام ١٩٣٠ ، لكنه لم يعرض الا بعد عامين ، وكان هيوز يناضل خلالهما « مع مكتب حيز » (أو الرقابة فى « اتحاد منتجى وموزعى الأفلام فى أمريكا ») ، حيث دار الجدل والخلاف حول اذا ما كان ضروريا حذف بعض لقطات الفيلم • وبالفعل تم عرض الفيلم عام ١٩٣٢ بعد حذف أو تهذيب بعض المشاهد واضافة مشهد ختامى أخلاقى ، وعدة لقطات أخرى ، مع تغيير العنوان الى « الوجه ذو الندبة ، عار أمة » ، ومع ذلك فان الفيلم أثار ردود فعل عنيفة بين الجماعات التى تحرض على فرض « ميثاق الانتاج » بسبب عنف الفيلم ونزعته اللا أخلاقية من وجهة نظر المحافظين •

كان الفيلم المهم التالى لهوارد هوكس هو « فيفا فيللا » (١٩٣٤) ، وهو من نوع قصص سيرة الحياة الذى اشترك فى كتابته هيشت مع هوكس لكى يتحول مشروع السيناريو الى جاك كونواى لاستكماله ، بسبب تدخل لويس ب • ماير الذى كان ينتجه لحساب شركة م•ج•م• ولكن تعاون هيشت وهوكس فى فيلم « القرن العشرون » (١٩٣٤) لشركة كولومبيا حقق نجاحا ساحقا ، ويحكى الفيلم عن قصة منتج طاغية فى

برودواى (قام بالدور جون باريمور) يظل طوال الفيلم ـ الذى يدور فى قطار « القرن العشرون » السريع فى رحلته من شيكاجو الى نيويورك ـ وهو يحاول أن يطيب خاطر زوجته الممثلة الكارهة له (قامت بالدور كارول لومبارد) ، حتى توافق على الظهور فى عرضه التالى . **وبفضل الحوار المتـــلاحق السريع والتوليف النابض بالسرعة ، اصبح فيلم « القرن العشرون » هو النموذج الاول الذى تاسست عليه كوميديا «الاسكرو بول» او « الكرة اللولبية » ، التى تعتمد على الحوار ، والتلاعب اللفظى . والمواقف التى تنمو وتتعقد فى ايقاع مجنون ، وهذا هو النمط الكوميدى الذى ســوف يستمر فى السينما الامريكية خلال اواخر الثلاثينيات والاربعينيات** . لكن ربما كان أهم افلام هوكس خلال الثلاثينيـــات هو « **الطريق الى المجد** » (١٩٣٦) الذى يطاول قامة فيلم المخرج لويس مايلستون : « كل شيء هادىء فى الجبهة الغربية » (١٩٣٠) ، او فيلم « طريق المجد » (١٩٥٧) ، و « خزانة مسدس مليئة بالرصاص » (١٩٨٧) وكلاهما من اخراج ستانلى كوبريك ، فهذه الأفلام **تنتمى الى بعض افلام السينما الأمريكية التى تقف بقوة ضد الحرب** . وقد قام داريل زانوك بانتـــاج الفيلم لشركة فوكس ، ليجمع مـواهب عـديدة مع هوكس ، والسيناريو كتبه وليم فوكنر وجويل ساير (وقد تعاون معهما هوكس وتوناللى جونسون دون أن يرد ذلك فى العناوين) ، كما قام بالتصوير جريج تولاند ، وجسد الأدوار ببراعة فردريك مارش ووارنر باكستر ، ليحكى الفيلم **قصة تجربة قاسية من الاهوال داخل خندق عسكرى خلال الحرب الأولى ، ليؤكد فى النهاية على ان ما ابقى هؤلاء الرجال احياء فى هذا العالم المتوحش هو التفانى فى العمل ، واداء الواجب ، والاعتزاز بالزمالة والصداقة** . (من الجدير بالذكر أن هوكس كان قد اخرج عام (١٩٢٦) فيلما بنفس الاسم ، لكن الموضوع يختلف تماما . وفى الحقيقة ان « الطريق الى المجد » (١٩٣٦) **يظهر تاثرا كبيرا بالفيلم الفرنسى المناهض للحرب « صلبان خشبية » (١٩٣٢) الذى اشترته شركة فوكس لـــكى تقص بعض المشـــاهد الحربية وتضـــيفها الى فيلم هوكس** ، بالاضافة الى قيام هوكس نفســـه بمحاكاة الفيلم الفرنسى فى لقطات أخرى . كما يؤكد بعض المعاصرين لانتاج الفيلم أن السيناريو الأصلى كان شديد الاقتراب من الفيلم الفرنسى « صلبان خشبية ») .

ولقد عاد هوكس الى موضوع مشابه فى فيلم « **الملائكة وحدهم لهم اجنحة** » (١٩٣٩) لشركة كولومبيـــا ، والذى كتبه هوكس مع جول فورتمان ، معتمدا على تجربته الخاصة كطيار خلال الحرب الأولى . ويمكن اعتبار هذا الفيلم أجمل أفلامه عن عالم الطيران ، والذى يحكى عن طيار

خط جوى تجارى يحاول ارتياد عالم البريد الجوى فى أمريكا اللاتينية ، ليؤكد **الامثولة الكلاسيكية الدائمة عند هوكس بضرورة التفانى فى العمل ، والالتزام بروح الجماعة لمواجهة الخطر اليومى الذى قد يؤدى الى الموت** . كما أضاف هوكس أيضا الى اسهاماته فى **عالم « كوميديا الكرة اللولبية »** ، مع فيلمه الذى يتسم بنزعة عبثية فوضوية « **تربية طفل** » (١٩٣٨) لشركة « آر · كيه · او » والذى حاول بيتر بوجدانوفيتش محاكاته على نحو باهت فى فيلم « ايه الحكاية يا دكتور ؟ » (١٩٧٢) لشركة وارنر — كما عاد هوكس الى هذا النمط مرة اخرى مع فيلمه « كرة النار » (١٩٤١) لشركة « آر · كيه · او » أيضا ، كما قدم محاولة ناجحة فى اعادة اخراج فيلم « **صفحة الغلاف** » (١٩٣١) للمخرج لويس مايلستون تحت اسم « **فتاته فرايداى** » (١٩٤٠) لشركة كولومبيا ، وهو الفيلم الذى يحتشد بحوار متداخل سريع الايقاع · ثم يعود هوكس الى موضوعات أكثر جدية فى فيلمه « **سيرجنت يورك** » (١٩٤١) ، الذى يحكى فيه بنزعة وطنية وزينة قصة حياة احد أبطال الحرب الأولى — وكان هذا الفيلم مثل الأفلام الثلاثة التالية من انتاج وارنر — وخلال الحرب العالمية الثانية قدم هوكس فيلم « **سلاح الجو** » (١٩٤٣) والذى يدور حول دراما المعارك القاسية ، وقام بتصويره براقعية ذات نزعة تسجيلية المصور جيمس وونج هاو ، ثم فيلم « **ان تملك ولا تملك** » (١٩٤٤) الذى يتسم بالميلودراما الرومانسية المسرفة ، والمقتبس عن رواية لارنست هيمنجواى ، حيث كتب السيناريو وليم فوكنر وجول فورتمان ، **ويقوم بالبطولة همفرى بوجارت فى أول اشتراك له مع لورين باكول فى اول ادوارها السينمائية** ، ولقد قام هذا الثنائى أيضا ببطولة فيلم « **النوم الكبير** » (١٩٤٦) الذى ينتمى الى **نمط « الفيلم نوار »** ، **ويدور فى اجواء غريبة قاتمة** ، ويحكى عن حبكة معقدة ، قام بالاشتراك فى كتابتها فوكنر ، لى براكيت ، وفورتمان ، عن رواية من تأليف ريموند شندلر ، وقد كانت الحبكة من التعقيد ، حتى ان كتاب السيناريو زعموا انهم لم يكونوا يفهمونها · وكان آخر افلام هوكس الجدية خلال الاربعينيات هو **فيلم الويسترن الملحمى « النهر الأحمر »** (١٩٤٨) الذى يحكى عن مبارزة نفسية بين رجل « جون وين » وابنه بالتبنى « مونتجمرى كليفت » ، وبين العالم القاسى الذى يعيشان فيه ، حيث تدور الأحداث حول قيادة قطيع من الماشية للمرة الأولى من تكساس الى كانساس فى عام ١٩٦٥ · (ولقد عانى هذا الفيلم من صعوبات قاسية ، حيث ادى الى افلاس منتجه — شركة افلام مونتيرى — عندما تجاوز تصويره فى المواقع الحقيقية تكاليف الانتاج برقم كبير ، كما أن الشركة المنتجة عانت من الديون لأصحاب قطعان الماشية التى اشتركت فى الفيلم · بالاضافة الى عدم قدرتها دفع أجر

معدل التحميض والطبع ، بالاضافة الى أن هوارد هيوز زعم أن هوكس قد اقتبس نهاية فيلمه « الخارج عن القانون » (١٩٤١) . ومن المفارقات أنه تم استرضاء هيوز عندما قام بنفسه باعادة توليف النهاية ، كما تم اختصار الفيلم عند عرضه بعد عام كامل من انتاجه بحذف بعض اللقطات مع استخدام التعليق من خارج الكادر لتبرير القفزات فى السرد الروائى . وبعد سنوات قامت شركة « الفنانون المتحدون » بطبع نسخ جديدة من فيلم هوكس الأصلى ، وهو ما اثار استهجان هوكس الذى كان يفضل النسخة التى اعتمدها هيوز) .

وقد عاد هوكس الى الكوميديا بأفلام ثلاثة لشركة فوكس هى : « **كنت عريسا فى الحرب** » (١٩٤٨) و « **شغل قرود** » (١٩٥٢) الذى حاول اعادة احياء كوميديا « الكرة اللولبية » ، و فيلم « **الرجال المهذبون يفضلون الشقراوات** » وهو كوميديا موسيقية تم تصـــويرها بالشاشة العريضة . أما فيلم « **السماء الكبيرة** » (١٩٥٣) والمأخوذ عن سيناريو من تأليف دادلى نيكولز فهو من نوع الويســـترن ، لكنه حقق نجاحا متواضعا ، ليســـتمر فى عمل الأفلام بشـــكل متقطع خلال الخمسينيات والستينيات . وكانت بعض هذه الأفلام اقل من مستواه فى الثلاثينيات والأربعينيات مثل « أرض الفراعنة » (١٩٥٥) ، « رياضـــة الرجل المفضلة » (١٩٦٤) ، « الخط الأحمر ٧٠٠٠ » (١٩٦٥) ، و « ريو لوبو » (١٩٧٠) ، والذى كان آخر افلامه . لكن بعض هذه الأفلام ظل محتفظا بتلك الشرارة من الحيوية التى تجعل **أفلام هوكس تتميز بسرعة الايقاع** ، مثل فيلمه « هاتارى » (١٩٩٢) ، وهو كوميديا مغامرات فى أفريقيا ، وفيلميه من نمط الويسترن « ريو برافو » (١٩٥٩) و « الدورادو » (١٩٦٧) . (فى بعض الأحيان كان هوكس يعيد اخراج بعض افلامه مرة اخرى ، فقد أعاد فيلم « كرة النار » (١٩٤١) فى كوميديا موسيقية باسم « مولد اغنية » (١٩٤٨) ، ولكن هذا الفيلم الأخير لم ينجح . كما اتجه مخرجون آخرون لاعادة إخراج بعض أفلام هوكس مثل « طريق انديانا بوليس السريع » (١٩٣٩) والمأخوذ عن « الجمهور يزمجر » ، بالاضافة الى استخدام بعض لقطاته أيضا ، كما أعاد المخرج مايكل وينر اخراج فيلم « النوم الكبير » عام (١٩٧٥) . ومن الجدير بالذكر أن هوكس قام بانتاج بعض الأفلام لشركته الخاصة مثل « السماء الكبيرة » ، بالاضافة الى فيلم الخيال العلمى « الشىء » (١٩٥١) ، الذى تذكر العناوين انه من اخراج كريستيان نايباى الذى كان المونتير البارع لبعض أفلام هوكس ، مثل « أن تملك ولا تملك » ، « النوم الكبير » ، « النهر الأحمر » و « السماء الكبيرة » . كما قام هوكس باخراج بعض الأفلام

دون ذكر اسمه في المناوين ، كفيلم « الخارج على القانون » (١٩٤١) من انتاج هوارد هيوز ، وهو الفيلم الذى عالج الويســترن من خلال العلاقات الجنسية ، مما اثار « اتحاد منتجى وموزعى الأفلام فى أمريكا » (الرقابة) لاحتوائه على بعض مشــاهد الاغتصاب ، مما اضطر المنتج لحذف بعض المشاهد والانتظار عامين كاملين قبل عرضه ، على الرغم من أنه شن حملة اعلانية تعتمد على اثارة الغرائز بالتركيز على الصدر المثير للنجمة الوليدة آنذاك جين راسل) .

كان هوارد هوكس مثل واحد من ابطال افلامه ، رجلا يتفانى فى اداء عمله الذى يتقنه اتقانا كاملا . وهو ما جعله يصنع بعضا من اهم افلام انماط الســـينما الأمريكية ، بل انه ساهم أيضـا فى خلق هذه الأنماط . ولأنه بدأ حياته الفنية كاتبا للسيناريو ، فقد كان يقوم بدراسة السيناريو وتعديله فى كل فيلم من أفلامه . **وقد لا يتميز هوكس باسلوب بصرى خاص** ، فقد كان يقوم بتكوين الكادرات من لقطات متوسطة من مستوى العين العادية . وكان ذلك ملائما لنظام الاستوديو فى معظم الأحوال ، بالاضافة الى **عدم اهتمامه باستخدام مؤثرات المونتاج المبهرة او حركة « الكاميرا الذاتية » . (ويشير الناقد جيرالد ماست بذكاء الى ان استخدام هوكس لمستوى العين العادية فى تصوير اللقطات لم يكن امرا تقليديا على الاطلاق ، وانه كان يخلق حالة من التوحد بين المتفرج وما يراه على الشاشة ، لأن اللقطة تبدو وكأنه قد تم تصويرها من أحد المقاعد الى جانبه)** . وقد كان هوكس يترك أمر الاضاءة لمديرى التصوير الذين كان بعضهم من أبرز المصورين فى هوليوود ، مثل جريج تولاند ، لى جارميز ، جيمس وونج هاو ، تونى جاوديو ، ارنست هولر ، راسل هارلان ، وسيد هيكوكس . لكن هوكس كان أولا وقبل كل شىء **يجيد فن الحكاية عن طريق الصورة ، كما كان يتميز بمرح مهذب ، بالاضافة الى اهتمام ذى نزعة وجودية بالوضع الانسانى فى الظروف الصعبة** . إننا يمكن ان نصف أفلامه بأنها **افلام رجولية** ، ومن المؤكد أن أبطاله يفضلون صحبة النساء اللائى يشاركن الرجال طباعهم ، على نحو ما جسدته لورين باكول . ولعله من الأكثر دقة أن نسمى أفلامه « أمريكية » بالمعنى الذى عبر عنه مؤسس ارشيف الســـينما الفرنسى **انرى لانجـــلوا** : « ان هوكس تجسيد للرجل المعاصر . ومن المثير ان السينما الخاصة به قد سبقت عصره ، لقد كان امريكيا مثلما كان جريفيث أو فيدور ، ولكن البناء الروحى المادى فى افلامه ينبع من امريكا المعاصرة . مما يجعلنا أكثر اقترابا من التوحد معها سواء فى الاعجاب بها أو فى نقدها » .

الفريد هيتشكوك

كانت الشخصية المهمة الرابعة في السينما الأمريكية الناطقة خلال تلك الفترة هو المخرج الانجليزي ، الذي تدرج داخل نظام الاستوديو في بريطانيا ، ألفريد هيتشكوك (١٨٩٩ - ١٩٨٠) ، وقد كان مثل فورد وهوكس فنانا يتمتع باجادة البراعة الحرفية ، لكنه كان أيضا يملك مثل فون ستيرنبرج أسلوبا خاصا . لقد ظل يعمل طوال معظم حياته الفنية في نمط سينمائي واحد - وهو فيلم التشويق المرعب - ولكن عبقريته السينمائية تتجاوز ذلك ، بل انها تحمل هذا النمط الى مستويات سامية، ولقد أطلق عليه الناقد والمؤرخ آندرو ساريس بحق أنه **كان المخرج المعاصر الوحيد الذى استطاع ان يجمع في أسلوبه بين عناصر شديدة التنوع والاتساع مثل تقاليد مورناو الكلاسيكية (مثل حركة الكاميرا والميزانسين) ، وتقاليد ايزنشتين (المونتاج) . ولقد استطاع هيتشكوك طوال العقدين الماضيين ان يصبح موضع اهتمام النقاد وأصحاب النظريات من كل المدارس والاتجاهات ، بدءا من النزعة المحافظة عند الروم الكاثوليك ، وانتهاء الى النزعات الراديكالية والنسوية وما بعد البنيوية .**

تلقى هيتشكوك تعليمه الأولى في مدارس الجيزويت ليعمل بعد ذلك رساما في قسم الاعلانات بشركة التليغراف ، ثم يلتحق بفرع لندن من شركة « الممثلون المشهورون - لاسكي » ، بوظيفة كاتب للعناوين الفرعية الجانبية منذ عام ١٩٢١ . وظل يتنقل بين العديد من المهن السينمائية المختلفة مثل الكتابة وتصميم الديكورات ، والمساعدة في الاخراج حتى قام المنتج مايكل بالكون بشراء الاستوديو ليؤسس « شركة أفلام جينز بورو » في عام ١٩٢٤ ، لينال هيتشكوك فرصة التعاقد كمخرج مع الشركة الجديدة ، ولأنه كان هناك اتفاق للتعاون المشترك بين بالكون وايريك بومر رئيس شركة « أوفا » ، فان هيتشكوك قام بصنع **أول فيلمين روائيين له في الاستوديوهات الألمانية ، حيث وقع تحت سحر النزعة التعبيرية وأفلام « مسرح الغرفة »** . وكان هذان الفيلمان هما « **حديقة المتعة** » (١٩٢٥) ، و « **نسر الجبل** » (١٩٢٥) ، اللذان تم عرضهما عام (١٩٢٧) ، بالاضافة الى قيام هيتشكوك قبل ذلك بفترة وجيزة بعمل ديكورات فيلم « الحارس الأسود » (١٩٢٥) من اخراج جراهام كاتس في استوديوهات « أوفا » ، في نفس الوقت الذي كان يقوم فيه مورناو بتصوير فيلمه « الضحكة الأخيرة » ، حيث تأثر هيتشكوك بطريقته في اعطاء المنظور مسحة تعبيرية ظهرت على الفور في فيلميه الأولين ، **وقد ظل**

هذا التأثير مستمرا معه طوال فترة أفلامه الصامتة ، بل انه استمر الى ما بعد ذلك بكثير . لذلك كان طبيعيا أن يحقق نجاحه الأول مع فيلم « النزيل » (والذى يحمل عنوانا آخر هو « قصة الضباب فى لندن » من انتاج ١٩٢٦ وعرض ١٩٢٧) . فقد كان هذا الفيلم من النمط السينمائى الذى سوف يستمر فى صنعه بشكل متفرد وخاص . (كان فيلم «النزيل» أيضا هو أول فيلم يقرر فيه هيتشكوك أن يظهر على الشاشة ، فى نوع من النكتة ، والتى سوف تصبح بصمته الخاصة ذات النزعة الاعلانية لكل أفلامه التالية ، فيما عدا فيلم « الرجل الغلط » (١٩٢٧) الذى يقوم فيه بالظهور ليحكى لنا المقدمة الكاملة للفيلم . وقد كان الأمر يشبه أحيانا ما يفعله الفنان عندما يقوم بالتوقيع على أعماله) . يعتمد فيلم « النزيل » على رواية عن جاك السفاح من تاليف مارى بيلوك - لاوندس ، والتى تحمل نفس الاسم « النزيل » . وقد أخرجه هيتشكوك كفيلم تشويق مرعب يحمل بصمات تعبيرية ، مما حقق للمخرج شهرة هائلة ، ولما يتجاوز عمره السابعة والعشرين . كما أن الفيلم كان يحتوى على بعض مؤثرات هيتشكوك الأسلوبية ، مثل قدمى القاتل وهما تسيران فى ايقاع رتيب فى الطابق العلوى ، وقد تم تصويرهما من خلال سقف زجاجى سميك من وجهة نظر أسرة تجلس مرتعدة فى الطابق السفلى . كما قدم المخرج الشاب ستة أفلام صامتة أخرى ، اثنان منها لشركة جينز بورو ، وهما « فى أسفل التل » (١٩٢٧) و « الفضيلة السهلة » (١٩٢٧) ، و اربعة أفلام لشركة بريطانيا العالمية : « الخاتم » (١٩٢٧) ، و « زوجة الفلاح » (١٩٢٧) وقد تم عرضه (١٩٢٨) ، و « شمبانيا » (١٩٢٨) ، و « الرجل القط » (١٩٢٨) وقد تم عرضه (١٩٢٩) ، وذلك قبل أن يعود الى نمطه المفضل مرة أخرى ليقدم أول أفلامه البريطانية الناطقة .

كان ذلك هو فيلم « ابتزاز » (١٩٢٩) الذى كان مخططا له أن يكون فيلما صامتا ، لكنه أعيد تصويره مع اضافة دوبلاج صوتى (ولأن دور البطلة لممثلة بولندية ، فان الممثلة الانجليزية جون بارى هى التى قامت بالدوبلاج لدورها) . وعلى الرغم من أن الدخول فى عصر الصوت بالنسبة للاستوديوهات البريطانية كان يتسم بالتعجل ، فان فيلم « ابتزاز » استطاع ان يكون واحدا من افضل افلام هذه الفترة بفضل أسلوب حركة الكاميرا الناعمة ، والاستخدام المعبر للصوت الطبيعى وغير الطبيعى على السواء . اعتمد الفيلم على مسرحية شهيرة من تاليف تشارلز بينيت ، ليحكى قصة امرأة يتم ابتزازها لأنها قتلت رجلا حاول اغتصابها . وقد استخدم هيتشكوك الصوت لكى يبدا طريقته المفضلة فى التعبير عن الاحساس الكابوسى فى سياق الحياة اليومية العادية .

ففي احد المشاهد يصور شعور البطلة بالاحساس بالذنب بواسطة ما يبدو انه قرع الأجراس الذى لا ينتهى عند باب المحل ، وفى مشهد تال تبرز كلمة « سكين » ، والتى تذكر البطلة بسلاح القتل من خلال حوار عادى ، لكن الكلمة تظل تتردد المرة بعد الأخرى ، حتى انها تطغى على الحوار ذاته الذى يصبح على شريط الصوت مجرد همهمة غير مميزة · لقد تمتعت هذه المؤثرات الخلاقة بالحرية الابداعية لدى هيتشكوك ، وكان الفضل فى ذلك فى الحقيقة يعود الى الاضطرار الى استخدام دوبلاج الصوت بعد التصوير فى لقطات كان من المقرر لها أن تظل صامتة · ولهذا السبب نفسه فان مشاهد التوتر من الفيلم ـ خاصة فى بكرتيه الأولى والأخيرة ـ تمتعت بنعومة وتدفق لم تكن تمتلكها الأفلام الناطقة الأولى (فلم يكن هيتشكوك مقيدا الى اى ميكروفون ، حيث انه قام بتصوير الفيلم على انه فيلم صامت) · وسوف يكون المشـــهد الختامى من فيلم « ابتزاز » « موتيفة » ظلت من السمات الاسلوبية لهيتشكوك ، حيث نرى مطاردة محمومة وسط شوارع او ابنية شهيرة ، على نحو ما نرى فى هذا الفيلم ، مطاردة البوليس للمجرم خلال قاعات المتحف البريطانى ·

قام هيتشـــكوك بعد ذلك باخراج بعض اجـــزاء من الاستعراض الموسيقى الذى انتجته مؤسسة السينما البريطانية تحت اسم « استوديو الستري ينادى » (١٩٣٠) ، بالاضافة الى معالجة باهتة لمسرحية شون اوكيزى « جونو الطاووس » (١٩٣٠) ، ليعود هيتشكوك بعد ذلك الى نمط الرعب والتشـــويق مع فيلم « جريمة قتل » (١٩٣٠) الذى تم اقتباسه عن مسرحية من تاليف هيلين سمسون وكليمانس دين · وقامت بكتابة السيناريو الما ريفيل (١٩٠٠ ـ ١٩٨٢) ، والتى كانت زوجة هيتشـــكوك ، واشتركت فى كتابة الســـيناريو او الاقتباس او عمل السيناريوهات التنفيذية للعديد من أفلامه منذ ١٩٢٧ حتى ١٩٥٠ · (وقد أنجبت ابنة وحيدة هى باتريشيا (ولدت عام ١٩٢٨) والتى عملت بالتمثيل لفترة قصيرة ، وظهرت فى دورين قصيرين فى فيلمين لأبيها هما : « غرباء فى قطار » فى عام ١٩٥١ ، و « سايكو » فى عام ١٩٦٠) ·

وفى فيلم « جريمة قتل » اكد هيتشكوك موهبته فى الاستخدام الخلاق للصوت ، حيث تدور القصة حول ممثل مشهور يقتنع ببراءة فتاة متهمة ، ويحاول أن يحل غموض جريمة القتل لاثبات هذه البراءة · وفى هذا الفيلم نرى للمرة الأولى مشهدا حواريا مرتجلا ، كما نرى للمرة الأولى أيضا استخدام شريط الصوت للايحاء بتيار الوعى داخل وجدان الشخصية (بينما نسمع فى الوقت ذاته موسيقى افتتاحية « تريستان وايزولده »

وكأنها قادمة من جهاز الراديو خارج (الكادر) • بالاضافة الى قيام هيتشكوك **بتجريب الصوت غير الطبيعي ، وقيامه بحركة بانورامية كاملة فى ٣٦٠ درجة فى نفس الوقت الذى يكون فيه الحوار مستمرا** • لقد اكتسب هيتشكوك آنذاك مكانة اهم مخرج بريطانى ، لكنه قام بعد ذلك باخراج ثلاثة افلام متفاوتة الجودة لمؤسسة السينما البريطانية هى « **احتيال** » (١٩٣١) ، المقتبس عن مسرحية لجون جولزووردثى ، والذى يتسم بنزعة ميلودرامية اجتماعية مسرفة فى الحوار ، ثم فيلم « **رقم ١٧** » (١٩٣١)، وقد عرض (١٩٣٢) وهو محاكاة ساخرة لأفلام الرعب والتشويق ، ويحتوى على مشهد ختامى تنتهى فيه المطاردة بتصادم قطارين ، وقد تم تنفيذ المشهد بالجمع بين لقطات أرشيفية ونماذج « ماكيتات » مصغرة ، ثم فيلم « **ثرى وغريب** » (١٩٣٢) ، وهو كوميديا رومانسية مؤلفة من فقرات ، وتدور حول رحلة عبر العالم يقوم بها زوجان فى شهر العسل • ثم يقوم هيتشكوك باخراج انتاجه المستقل « **رقصات الفالس من فيينا** » (١٩٣٣) ، وهو فيلم موسيقى بارع عن عائلة شتراوس ، ليحصل بعد ذلك على عقد من شركة جومون البريطانية ــ حيث كان مايكل بالكون يشغل منصب مدير الانتاج منذ عام ١٩٣١ ــ وكانت افلامه لهذه الشركة من نمط أفلام الرعب والتشويق هى التى أكسبته شهرته العالمية •

كان أول هذه الأفلام هو « **الرجل الذى كان يعرف أكثر من اللازم** » (١٩٣٤) ، وهو فيلم يتسم بتعقيد الحبكة وبنزعة تعبيرية قاتمة ــ وهو الفيلم الوحيد الذى قام هيتشكوك باخراجه مرة أخرى فى فترة لاحقة ــ وهو يتناول قصة زوجين يقضيان اجازة فى سان موريتز ، يعلمان بالصدفة بخطة لاغتيال أحد رجال الدولة الأجانب فى لندن ، مما يؤدى الى اختطاف طفلتهما على يد عصابة القتلة (التى يتزعمها الممثل بيتر لورى ، والذى اصبح ذا شهرة عالمية كبيرة كقاتل للأطفال فى فيلم فريتز لانج الشهير « م » (١٩٣١) ، وكان دوره فى فيلم هيتشكوك هو أول ادواره الناطقة بالانجليزية) • لقد كان الزوجان يواجهان مشكلة استعادة طفلتهما فى نفس الوقت الذى يحاولان فيه منع خطة الاغتيال دون ابلاغ الشرطة • **ويعتبر هذا الفيلم مثالا هيتشكوكيا كلاسيكيا على الرعب الذى يفرض نفسه فى وسط تيار الحياة اليومية ليواجه الناس الأبرياء** • وكعادته يجعل هيتشكوك بعض المشاهد تدور فى مواقع شهيرة ، وهى هنا قاعة « البرت هول » الملكية الموسيقية (التى تم تصويرها بطريقة شوفتان ليتم طبعها فيما بعد معمليا) ، حيث يتم اجهاض خطة الاغتيال عندما تطلق الأم صرخاتها ، ومثل مشهد تبادل اطلاق النار فى « وست اند » ، وهو المشهد الختامى للفيلم •

كان فيلم هيتشكوك التالى هو « **٣٩ خطوة** » (١٩٣٥) ، المقتبس بتصرف عن رواية جون بوشان ، وهو من بين أفضل أفلام المخرج ، فهو يجمع بين التشويق واللمسة الساحرة فى وقت واحد ، **ويدور مرة أخرى حول الموقف الدرامى الذى يفضله هيتشكوك دائما ، عن رجل برىء يحاول اثبات براءته فى الوقت الذى يجد نفسه مطاردا من عصابة الأشرار ومن الشرطة فى آن واحد** . يبدأ الفيلم بجريمة قتل غامضة تموت فيها مرشدة للبوليس فى شقة البطل ريتشارد هاناى (روبرت دونات) ، الذى يهرب من لندن بالقطار فى اتجاه الشمال ليصل الى اسكتلندا ، لكنه يجد نفسه فجاة فى قبضة القاتل ليهرب من جديد ليجد نفسه فى مواجهة الشرطة التى تقبض عليه ، لكنه يهرب عن طريق المستنقعات الاسكتلندية بينما تطارده عصابة الأشرار والشرطة ، بينما يكون مقيدا الى يد مدرسة شابة لطيفة (مادلين كارول) والتى تتصور أنه قاتل حقيقى، لتنتهى تلك المطاردة فى النهاية فى لندن لتتكشف كل الأسرار وتحل جميع المشاكل . ان هذا الفيلم يتمتع بالذكاء التقنى والايقاع السريع ، حتى انه يجسد السرد السينمائى فى أفضل حالاته ، (لقد تمت اعادة اخراج هذا الفيلم مرتين الأولى عام ١٩٥٩ من اخراج رالف توماس ، والثانية عام ١٩٧٨ من اخراج دون شاوب ، لكن أيا منهما لم يصل الى مستوى الفيلم الأصلى) ، كما أن الفيلم **يحتوى على بعض النماذج الكلاسيكية للمونتاج السمعى البصرى ، فعندما تكتشف عاملة التنظيف جثة القتيلة فى شقة البطل تطلق صرخة عالية ، لتصبح هذه الصرخة فى المشهد التالى مباشرة صفير القطار الذى يحمل البطل الى اسكتلندا .**

وفى عام ١٩٣٦ يقدم هيتشكوك فيلم « **العميل السرى** » المقتبس عن مسرحية من تأليف كامبل ديكسون ، والتى تعتمد على شخصية « آشندين » فى قصص المغامرات التى ألفها سومرست موم . يتناول الفيلم قصة كاتب شهير (جون جيلجود) ، يعمل فى الوقت ذاته عميلا بريطانيا ويلاحق جاسوسا المانيا ويقتله فى سويسرا خلال الحرب الأولى ، **دون أن يقع الفيلم فى أية أحكام أخلاقية مسبقة ، مما جعل المتفرجين يشعرون بقدر من الغموض فى مشاعرهم تجاه الشخصيات** ، وهو الأمر ذاته الذى حدث مع فيلمه التالى « **تخريب** » (١٩٣٦) الذى يعتبر أكثر أفلام هيتشكوك كآبة — حتى اخراجه لفيلم « سايكو » (١٩٦٠) — وهو اقتباس معاصر لرواية جوزيف كونراد « العميل السرى » (١٩٠٧) ، حيث نرى بطل الفيلم فيرلوك — الذى يمتلك دار سينما صغيرة فى لندن — وهو يعمل بشكل سرى مع جماعة من الفوضويين الذين يخططون لتدمير المدينة . ان فيلم « تخريب » يحتوى على **بعض من أفضل مشاهد هيتشكوك**

فى براعتها **الحرفية** ، فذروة الفيلم تأتى عندما يقوم فيرلوك بارســـال شقيق زوجته الصغيرة لكى يزرع قنبلة زمنية دون أن يعلم الصبى بحقيقة ما يحمله . ويخوض سلسلة من المصاعب عند كل نقطة فى رحلته ، فمرة يصادفه الزحام ، ومرة اخرى يجذبه مسرح العرائس . وعندما يقترب موعد الانفجار ، كان الصبى يركب حافلة ، أيصبح مونتاج هيتشكوك أكثر تعقيداً حتى يجعل المتفرج يقوم بتفريغ توتره فى اللحظة التى تنفجر فيها القنبلة ، ويلقى الصبى وركاب الحافلة مصرعهم . فى مشهد لاحق تعلم السيدة فيرلوك بمسئولية زوجها عن موت شقيقها ، فتقتله على مائدة الطعام بواسطة السكين . وان التوليف فى مشهد تناول طعام العشاء الذى يسبق هذا الفعل مباشرة هو من أكثر المشـــاهد قوة فى أفلام هيتشكوك ، كما انه يوضح الجهد الهائل الذى بذله المخرج فى رسم التفاصيل ، حيث يتأمل لحظة بلحظة وصول السيدة فيرلوك الى قرارها ، وعندما تتخذ هذا القرار يكون الرجل بدوره يعانى من الاحساس بالذنب ؛ حتى انه يتمنى الموت لنفســه عقـابا على جريمته . وبالاضـافة لهذه **التاثيرات المونتاجية المعقدة** ، فان فيلم « تخريب » يحتوى على **اشارات ذكية لفن السينما وحب مشاهدة الافلام** ، حيث ان دور فيرلوك فى الفيلم هو امتلاك وادارة دار عرض سينمائى ، (ويتضح اختيار هيتشـكوك الواعى لهذه المهنة عندما نعرف أن البطل فى الرواية الأصلية كان يتاجر فى الأدب الداعر) ، فعلى سبيل المثال يبدى فيرلوك كراهية واشمئزازا لأفلام القتل والجريمة ، لكنه يضطر لتأجيرها وعرضها لكى يرضى رواد السينما ، كما أن قرار السيدة فيرلوك قتل زوجها يبدو متسقا مع ما يظهر فى خلفية الصورة من احد أفلام ديزنى الكارتونية ـ كأنه شبح يستحث البطلة على القتل ـ ويبدو فيه عصفور صريعا بسهم اخترق صدره اطلقه عليه طائر آخر ، بينما يتردد على شريط الصوت الصدى لجملة : « من قتل العصفور ؟ » .

ثم يأتى فيلم « **شاب وبرئ** » (١٩٣٧) ، وهو فيلم خفيف يدور حول مطاردة مزدوجة على طريقة جريفيث ، ويبدو مميزا فى **احتوائه على لقطة تبلغ ١٤٥ قدما لكاميرا تسير على قضبان ، وتنتقل من لقطة عامة فى البداية حتى تنتهى بلقطة قريبة جدا ، وكأنه قد تم تصويرها من عين الشخصية الرئيسية** . أما فيلم « **السيدة تختفى** » (١٩٣٨) فقد كان آخر أفلام هيتشكوك البريطانية من نمط الأفلام البوليسية والتشويق ، (أعيد اخراج هذا الفيلم فى عام ١٩٧٨ عن سيناريو جورج آكسيلرود واخراج انطونى بيدج) ، وهو فيلم عن الجاسوسية تدور أحداثه فى وسط أوربا ، حيث نرى سلسلة من المؤامرات وخطط الخداع المتبادلة

داخل قطار يكاد الفيلم لا يغادره ، ولقد كان هذا الفيلم – مثل « ٣٩ خطوة » – نموذجا واضحا على أن انجلترا لم تكن واعية على الاطلاق بخطر التهديد النازى القريب ·

كان هيتشكوك قد حقق آنذاك شهرة عالمية كبيرة لصناعة السينما البريطانية ، عندئذ قرر ان يذهب الى هوليوود بدافع رخاء الاقتصاد الأمريكى من ناحية ، والمصير السياسى الغامض لأوربا من ناحية أخرى · لكن من المؤكد ان هيتشكوك كان مدفوعا باعتبارات فنية أيضا ، فقد كان الاقتصاد البريطانى وصناعة السينما البريطانية يعانيان من الانكماش (كما سوف نرى فى الفصل القادم) ، بينما **كانت طموحات هيتشكوك الفنية تتزايد وتتسع** ، وفى ذلك الوقت كانت فترة الكساد قد وصلت الى نهايتهـا وأصبحت استوديوهات هوليـوود تمثل ما كانت تمثله استوديوهات « أوفا » خلال العشرينيات · (لقد كان هذا يحدث بالمعنى الحرفى للكلمة ، وذلك لأن استوديوهات هوليوود كانت تقوم بتوظيف حشود كاملة من العاملين فى شركة « أوفا » ، والتى كانت مركزا حيويا للأفلام ذات الميزانية العالية فى الغرب) · لكنه قبل أن يرحل صنع فيلما بريطانيا آخر ، والذى كان اقتباسا ميلودراميا عن رواية المؤلفة دافنى دى مورييه « **خان جامايكا** » (١٩٣٩) ، ليبدأ بعد ذلك عقدا يمتد سبع سنوات مع ديفيد سيلزنيك ، ويستهله باقتباس آخر عن رواية لمورييه ، وكان ذلك هو فيلم « **ريبيكا** » (١٩٤٠) · (فى الحقيقة أن هيتشكوك لم يقدم لشركة سيلزنيك طوال هذه المدة الا ثلاثة أفلام ، لكن الشركات الأخرى كانت تقوم باستعارته لاخراج أفلامها ، خاصة فى الفترة ما بين ١٩٤٠ و ١٩٤٤ ، والتى كانت شركة سليزنيك خلالها تعـانى من الصعوبات المالية) · وقد أظهر فيلم « ريبيكا » تغيرا فى ايقاع هيتشكوك ، وذلك لأن الفيلم يعكس **تماسـكا كبيرا فى الايقاع والأسلوب الناعم المصـقول ، بفضل الأدوات التقنية المتنوعة التى وجـدها هيتشـكوك فى متناول يده داخل الاستوديوهات الأمريكية** · وعلى الرغم – أو ربما بسـبب – ما أشـيع عن تدخل سيلزنيك فى اخراج هذا الفيلم ، فان « ريبيكا » قد حصل على ترشيحات للأوسكار فى جميع الفروع الفنية ، ليفوز بجائزتين عن أفضل فيلم وعن أفضل تصوير سينمائى بالأبيض والأسود (والذى قام به جورج بارنز) · كان فيلم هيتشكوك الثانى فى أمريكا فيلما مهما من **افلام الدعاية التى تناهض النزعة الانعزالية داخل أمريكا** (فقد كانت الحرب قد بدأت فى أوربا منذ عدة شهور ، فى الوقت الذى بدأ فيه انتاج الفيلم) ، وكان ذلك هو فيلم « **مراسل أجنبى** » (١٩٤٠) الذى أخرجه بأسلوب شديد الخصوصية ، الذى أتقنه فى

افلام التشويق البريطانية ، والذى تم ترشيحه ايضا لعدة جوائز اوسكار ، وقد قام بانتـــاج الفيلم والتر واجنر لحساب « الفنانون المتحدون » ، ويعتمد على الاقتباس الفضفاض من مذكرات فنسنت شيهان ، ويحتوى على العديد من **المؤثرات الخاصة شديدة الاتقان ، مثل مشهد التحطم المدوى لطائرة قام بتصميم نماذجها مصمم الديكور وليم كاميرون منزيس** (١٨٩٦ ـ ١٩٥٧) ، وقام بتصـــويرها جوزيف فالنتين (١٩٠٠ ـ ١٩٤٩) .

كان الفيلمان التاليان من انتاج « آر · كيه · أو » · وكان أولهما هو « **السيد والسيدة سميث** » (١٩٤١) ، وهو كوميديا حوارية عادية تم انتاجها خصيصا لتقـــوم ببطولتها الممثلة الكوميدية الموهوبة كارول لومبارد (١٩٠٨ ـ ١٩٤٢) والتى لقيت مصرعها فى حادث تحطم طائرة بعد انتاج الفيلم بوقت قصير · اما الفيلم الثانى فهو « **الشك** » (١٩٤١) ، وهو دراما تشويق نفسية شديدة الاحكام والذكاء ، كما كان هذا هو اول افلام هيتشكوك مع كارى جرانت (١٩٠٤ ـ ١٩٨٦) الذى يلعب فى الفيلم دور رجل يبحث عن الثروة والغنى ، لكنه لا يستطيع ان يحقق نجاحا فيتزوج امرأة ثرية تعانى من الكبت الجنسى (لعبت دورها جوان فونتين) ، والتى تبدأ تدريجيا فى أن تشك فى انه يخطط لقتلها ليحصل على ثروتها · وعلى الرغم من أننا نرى الأحداث تدور فى الريف الانجليزى بجوه الخاص ، فان الفيلم قد تم تصويره فى الحقيقة فى الاستوديو داخل ديكورات قام بتصميمها هارى سترادلينج (١٩٠٢ ـ ١٩٧٠) · ويوحى الفيلم بمزيج من الاحساس بالشر والتعقيد النفسى بتفاصيله الدقيقة ، على الرغم من ان مسئولى الاستوديو حاولوا التخفيف من هذا الاحساس عندما فرضوا نهاية للفيلم توضح ان مخاوف البطلة لم تكن الا نتيجة أوهام عصابية ، (وربما كان ذلك فى حد ذاته أكثر ايحاء بالشر مما افترضه القائمون على الانتاج) · وفى اختيار هذه النهاية يبدو واضحا تماما كيف تنظر هوليوود ـ كمؤسسة رسمية لها أيديولوجيتها ـ الى موضوع الجنس ، فقد كان الهدف من ذلك كله هو ان **تتحاشى شركة « آر · كيه · او » تشـــويه صـــورة جرانت كنجم محبوب فى نظر الجمـــاهير** ·

عاد هيتشـــكوك مرة اخرى الى موضـــوع الجاسوسية مع فيلم « **المخرب** » (١٩٤٢) ، وهو فيلم ضخم يدور حول مطاردة مزدوجة ، ويحتوى على لقطات تســـجيلية لحادث تخريب حقيقى (وهو احتراق الباخرة نورماندى) ، وينتهى بمطاردة مجنونة على قمة تمثال الحرية ،

وفي عام ١٩٤٣ صنع هيتشكوك ما يعتبره أفضل أفلامه الأمريكية وهو « ظل من الشك » ، الذى يدور حول قصة معقدة لمريض نفسى قاتل يزور أقرباءه فى مدينة سانتاروزا الصغيرة فى كاليفورنيا ، حيث لا يشعر أحد بمرضه ، وهو الفيلم الذى أنتجته شركة يونيفرسال ، ويتميز بكاميرا جوزيف فالنتين شديدة الاتقان ، والتمثيل الرائع لكل الممثلين خاصة تريزا رايت فى دور ابنة الأخ الرقيقة المحبة ، وكذلك جوزيف كوتون فى دور « **العم تشارلى** » **الذى يبدأ شخصا رقيقا فاتنا وينتهى الى ارتكاب جريمة القتل** ، كما كان السيناريو الذى كتبه ثورنتون وايلدر يبدو متأثرا بمسرحيته « مدينتنا » التى كان قد كتبها قبل خمسة أعوام . وكان شريط الصوت يستخدم الحوار المتداخل على طريقة أورسون ويلز فى « المواطن كين » (١٩٤١) و « آل أمبرسون العظماء » (١٩٤٢) (واللذين سوف نتناولهما فى فصل لاحق) . لكن ما جعل فيلم « ظل من الشك » يحقق مكانة كبرى بين أعمال هيتشكوك المهمة ، كان النسيج البصرى للفيلم بالاضافة الى حبكته النفسية المعقدة . ويعود هيتشكوك بعد ذلك الى موضوع الحب بشكل صريح هذه المرة فى فيلم « **قارب الانقاذ** » (١٩٤٤) والذى يصور قصة رمزية عن الصراع العالمى ، نرى فيها مجموعة من الناس الذين يمثلون ثقافات ونزعات سياسية مختلفة ، قد تم حصارهم فى قارب انقاذ بعد هجوم نازى . وقد اعتمد الفيلم على قصة لجون شتاينبك ، وتم تصويره فى أحد الأحواض داخل الاستوديو فى شركة « القرن العشرون — فوكس » ، لذلك فان أغلب لقطاته من نوع اللقطات القريبة .

كان أول أفلام هيتشكوك فى فترة ما بعد الحرب هو فيلم « **المسحور** » (١٩٤٥) الذى يدور حول حبكة تشويق نفسية ، نرى فيها مديرا لمصلحة للأمراض العقلية يتصور أنه فى الواقع قاتل يعانى من عدم تذكر جرائمه . ولقد احتشد هذا الفيلم — الذى أنفق عليه سيلزنيك بسخاء — بالعديد من **الرموز الفرويدية** ، كما احتوى على **مؤثرات تقنية مبهرة** ، مثل مشهد الحلم الذى قام بتصميم ديكوراته الفنان **سلفادور دالى** ، كما احتوى أيضا على **أول موسيقى اليكترونية فى السينما الأمريكية** فى بعض أجزاء الفيلم ، والتى فاز بفضلها المؤلف الموسيقى ميكلوش روزا بجائزة أوسكار . ثم يأتى فيلم « **سيىء السمعة** » (١٩٤٦) ، الذى يدور حول تجسس النازيين على المفاعلات النووية ، وتدور أحداثه فى ريو دى جانيرو ، والذى أخرجه هيتشكوك لشركة « آر . كيه . أو » التى ضمنت للفيلم ميزانية ضخمة . ولقد حقق الفيلم نجاحا جماليا من خلال التصوير البارع بالأبيض والأسود الذى قام به تيد تيزلاف (ولد ١٩٠٣) .

وبفضله احتوى الفيلم على عدة مشاهد شديدة الابهار ، لكن أكثرها اثارة هو حركة الرافعة (الكرين) المنقضة التي تبدأ في أعلى السلم بقاعة الرقص ، لتتحرك حركة متصلة عبر العديد من الغرف ، حتى تنتهي في النهاية بلقطة قريبة على مفتاح في يد البطلة . ولقد حقق الفيلم نجاحا جماهيريا كبيرا لعل من بين أسبابه تلك القبلة الملتهبة ، والمرعبة في آن واحد ، بين النجمين كاري جرانت وانجريد برجمان .

لم يحقق الفيلم التالي « قضـــية بارادين » (١٩٤٧) الا نجاحا محدودا ، فقد كان على الرغم من ابهاره التقني يدور حول ميلودراما مملة تجري احداثها في ساحات القضاء . في الوقت الذي كان فيه هيتشكوك قد قام بانشاء شركته الخاصة ـ « شركة ترانس اتلانتيك » ـ التي شـــاركه في تأسيسها عام ١٩٤٦ سيدني برنستين (ولد ١٨٩٩) ، الذي كان يملك سلسلة من دور العرض البريطانية ، كما كان صديقا مخلصا ومعجبا متحمسا بهيتشـكوك . (كان برنســتين شـديد الحب للسينما طوال حياته ، فقد بدأ موزعا صغيرا للأفلام حتى انتهى كشخصية بارزة في عالم الثقافة السينمائية البريطانية ، فقد أسس جمعية الفيلم في لندن ـ حيث تقابل مع هيتشكوك للمرة الأولى ـ في عام ١٩٢٤ . كما اقام سلسلة دور عرض « جرانادا » في عام ١٩٣٠ ، ومجموعة « جرانادا » التليفزيونية في عام ١٩٥٤ . وقد عمل خلال الحرب العالمية الثانية مستشارا سينمائيا لوزارة الاعلام البريطانية . وكان رئيسا لفرع السينما في الادارات العليا لقوات الحلفاء حيث قام بالتعاقد مع هيتشكوك آنذاك ، لكي يصنع فيلما تسجيليا يجمع فيه بعض الشرائط عن معسكرات الاعتقال النازية ، بهدف عرض هذا الفيلم عندما كانت الحرب توشك على الانتهاء على الشعب الألماني ، لكي يرى بعينه جرائم قادته . لكن السلطات العسكرية منعت عرض الفيلم حتى تم اكتشاف نسخته في عام ١٩٨٣ . ومما هو جدير بالذكر أن هيتشكوك قد قام في عام ١٩٤٤ بصنع فيلمين قصيرين للاحتفاء بالمقاومة الفرنسية هما « رحلة سعيدة » ، و « مغامرة في ملقا » ، وذلك تحت اشراف برنستين ، لكن الفيلمين لم يعرضا حتى تم اكتشافهما أيضا في فترة لاحقة . ولقد حصل برنستين على لقب بارون في عام ١٩٦٩) .

كان أول أفلام هيتشكوك لشركته الخاصة هو **أول أفلامه بالألوان** ، وهو الفيلم التجريبي الجـــريء « **الحبل** » (١٩٤٨) ، والمقتبس عن مسرحية من تأليف باتريك هاملتون ، (والتي تعتمد بدورها على القضية المشهورة باسم « ليوبولد ـ ليب » في عام ١٩٢٤) ، والتي يقوم فيها

شابان متففان بقتل صديق من أجل اثبات تفوقهما النيتشوى بالمقارنة مع الأخلاقيات التقليدية ، ويقومان باخفاء جثته فى خزانة بغرفة المعيشة ، ثم يقيمان حفل عشاء حول هذه الخزانة لأقربائه • (كان نيتشه فيلسوفا ألمانيا عاش ما بين (١٨٤٤ ـ ١٩٠٠) ، وأكد فى فلسفته على أن ارادة القوة هى الدافع المحرك لكل الكائنات على المستوى الفردى والاجتماعى ، وهى الفلسفة التى تم تشويهها ومسخها بعد وفاته ، عندما تحولت على أيدى المفكرين ذوى النزعات اليمينية الى أسطورة السوبرمان ، والتى تنادى بأن بعض الأشخاص يمكنهم بارادتهم ان يضعوا أنفسهم خارج المعايير الأخلاقية المعتادة ، ويقترفوا الأفعال التى ينظر لها المجتمع على أنها نوع من الجرائم • وقد بدت المعالجة الأولى لهذه الأيديولوجيا عند هيتشكوك فى شخصية القبطان النازى ، فى فيلم « قارب الانقاذ » ، حتى ان بعض النقاد أخطأوا فهم هذا الفيلم وتصوروا أن هيتشكوك يؤمن بهذه الفلسفة) • لقد كانت براعة الفيلم الأساسية تكمن فى تصوير جوزيف فالنتين ـ باستخدام تسهيلات مستأجرة من « شركة وارنر » ـ **للقطات تمتد الى عشر دقائق ، بحيث لا تخرج أبدا عن اطار الشقة التى تدور فيها الأحداث ، ومن خلال الكاميرا التى لا تتوقف عن الحركة** ، وقام هيتشكوك بنفسه من أجل ذلك بتصميم اللقطات شديدة التعقيد للحركة فوق القضبان • وأن المونتاج الوحيد داخل الفيلم يقتصر على اللحظات التى يتم فيها تغيير البكرات ، كما أنها تبدو من خلال التتابع وكأنها لقطة واحدة متصلة • علاوة على أن **الفيلم يتحاشى أية قفزات زمنية فى السرد** ، لذلك فان زمن عرض الفيلم يتطابق مع الزمن الدرامى للحدث وكأن الفيلم يبدو فى مجمله قد تم تصويره فى لقطة واحدة متصلة • وفى الحقيقة أن **الكاميرا ليست هى النجم الوحيد فى فيلم « الحبل » ولكن الديكور قد شاركها فى تلك النجومية ، خاصة فى تلك الخلفية التى تجسد حرفيا ما يمكن أن نراه من النافذة على أنه ناطحة سحاب فى نيويورك** تمت اضاءتها بواسطة ٨٠٠٠ مصباح حرارى و ٢٠٠ لوحة اعلانية من النيون ، بحيث يمكن اضاءة هذه المصابيح واحدا بعد الآخر لكى تتوافق مع تقدم الزمن وكأننا نرى الشفق ، ثم بداية الليل من خلال النافذة • ومع ذلك كله فان فيلم « الحبل » **انتهى الى الفشل النقدى والجماهيرى ، لأن اللقطات ذات الدقائق العشر لم تحقق التوتر الدرامى الذى كان ينشده هيتشكوك ، بالاضافة الى الموضوع الكئيب والمقزز للفيلم** • كان ثانى أفلام هيتشكوك لشركة ترانس اتلانتيك ـ وآخر أفلام هذه الشركة أيضا ـ هو فيلم « **تحت برج الجدى** » (١٩٤٩) الذى قام بتصويره بالألوان جاك كارديف (ولد ١٩١٤) فى استوديوهات اليسترى فى لندن • تدور أحداث هذا الفيلم التاريخى فى استراليا

القرن التاسع عشر ، ليستمر فيه هيتشكوك فى تجريب اللقطات الطويلة فى مشاهد عديدة بجمال أخاذ ، ولكن هذه اللقطات لم تستطع أن تخلق سردا روائيا متماسكا ، لذلك استقبل الجمهور الفيلم استقبالا فاترا . وكان هذا أيضا هو مصير فيلم « **رعب فى المسرح** » (١٩٥٠) ــ الذى انتجته وارنر وتم تصويره فى لندن ، لكن الفيلم حقق اعجابا نقديا فى الفترة اللاحقة بفضل **التفاعل المحكم بين الوهم السينمائى والوهم المسرحى** ، بالاضافة الى التصوير المتقن للمصور ويلكى كوبر (ولد عام ١٩١١) . كان هيتشكوك آنذاك يبحث جاهدا عن محاولة لانتاج فيلم ، ليعيد النجاح الجماهيرى ، وكانت تلك هى الفترة التى استهل بها مرحلته الثانية بفيلم « **غريبان فى قطار** » (١٩٥١) من انتاج وارنر ، والذى يعتمد على رواية باتريشيا هيجسميث ، من خلال سيناريو ريموند شندلر وزنزى أورموند . يتناول هذا الفيلم من نوع التشويق النفسى قصة اتفاقية قتل بين شابين يتقابلان فى قطار ، يوافق بمقتضاها كل منهما على قتل غريم الآخر ، وبالفعل فان برونو الشخص المريض نفسيا ينفذ هذه الاتفاقية بشكل غير متوقع ، عندما يقتل الزوجة المثيرة للمشاكل للرجل الآخر الذى يدعى جاى ، لذلك فانه ينتظر منه أن ينفذ بقية الاتفاق بقتل أبيه . لقد بدأ الأمر عند جاى كأنه نكتة ، ليصبح جريمة مرعبة يفزع لها ويشعر بالاحساس بالذنب الذى يستولى عليه ، لذلك فانه يرفض أن يكمل الاتفاق ، ليحاول برونو من ناحيته أن ينسب جريمة القتل التى ارتكبها الى جاى . ولقد قام المصور روبرت بيركس (ولد عام ١٩١٠) بتصوير الفيلم فى المواقع الحقيقية ليصبح بعدها المصور الدائم فى كل فلام هيتشكوك ، فيما عدا فيلما واحدا منذ عام ١٩٥١ ، وحتى وفاة المخرج فى عام ١٩٦٨ . **ويحتوى الفيلم على اكثر لماذج الشخصيات النفسية براعة عند هيتشكوك** ، خاصة شخصية برونو التى قام بادائها روبرت ووكر ، كما أن الفيلم ينتهى بالمشهد المبهر بالصراع بين برونو وجاى فوق المرجيحة الدوارة التى تخرج عن مدارها وتميل حتى تنهار فى النهاية . وبالفعل حقق هذا الفيلم النجاح الجماهيرى الذى كان هيتشكوك يتوقعه ، ليخرج فيلمين لشركة وارنر ، كان الأول هو « **انى اعترف** » (١٩٥٢) الذى تم تصويره فى مدينة كويبك . ويتناول قصة قس يسمع اعترافا لأحد القتلة ، لكنه يجد نفسه متهما بجريمة القتل ذاتها . أما الفيلم الثانى فهو « **تحدث الى م . بالتليفون من اجل القتل** » (١٩٥٣) والذى كان اقتباسا ذكيا لمسرحية شهيرة ، وقد **تم تصويره بالالوان بطريقة الفيلم الخام الذى يوحى بالبعد الثالث ، لكنه عرض فى نسخة عادية** عندما انحسرت موضة تلك الطريقة على نحو سريع . (لقد كانت تلك التقنية محاولة يائسة من السينما لمنافسة الشعبية المتنامية للتليفزيون فى تلك

الفترة ، لذلك كانت طريقة « البعد الثالث » أو « الرؤية الطبيعية » طريقة معقدة لتحقيق صورة توحي بأنها مجسمة ، لكنها لم تعش الا لفترة قصيرة بين عامى ١٩٥٣ و ١٩٥٤ ، وخلالها تم انتـاج ٦٩ فيلما بهذه الطريقة ، لكن بعضها تم عرضه بالطريقة العادية بعد أن فقد الجمهور انبهاره بها ، وهو ما سوف نعرض له بالتفصيل فى فصل لاحق) • وفى التحليل الأخير ، فان هيتشكوك قد استطاع فى هذا الفيلم أن يعطى اداء رائعا للنجمة جريس كيلى (١٩٢٩ ـ ١٩٨٢) ، كما كان الفيلم نموذجا للاقتصاد فى السرد وتكوين الكادرات فى عمق الصورة •

صنع هيتشكوك افلامه الأربعة التالية بالألوان لشركة باراماونت • وكان اول هذه الأفلام هو « **النافذة الخلفية** » (١٩٥٤) الذى ضيق فيه مجال الحدث أكثر مما فعل فى فيلميه الســابقين « قارب الانقـاذ » و « الحبل » • فقد **تم تصوير الفيلم كله من خلال كاميرا ظلت محاصرة فى شقة البطل الذى يعمل مصورا فوتوغرافيا محترفا** ، ويبقى حبيسا بالمنزل حتى تتماثل للشفاء ساقه المكسورة ، لتقوم الكاميرا بتسجيل ما يراه من خلال النافذة التى تطل على الفناء الخلفى لمنزله • وحتى لا يشعر بالملل ، فان البطل يقوم بالتجسس على جيرانه من خلال عدساته المقربة ، حتى يتوصل شيئا فشيئا الى الاقتناع بأن أحد هؤلاء الجيران قد قتل زوجته ، ومزق جثتها ، ودفنها فى حديقة الفناء • ويحاول البطل أن يجمع أدلة الجريمة ، مما يعرض حياة خطيبته للخطر (وحياته أيضا فى الأحداث اللاحقة) لكنه ـ مثل المتفرج نفسه ـ لا يستطيع الا أن يجلس ويراقب ما يحدث من منظور تحدده نوافذ الجيران ، وقدرة عدساته على تقريب الصورة • **ويعتبر فيلم « النافذة الخلفية » فيلما معاصرا بالمعنى الكامل للكلمة ، فموضــوعه الرئيسى هو التعقيد الأخلاقى لموقف الشــخص المتلصص (وهو أيضا موقف متفرج الفيلم) ، وتفاعله مع ما يراه ، وهو الموضوع الذى سوف يدور حوله فيلم انطونيونى « تكبير » (١٩٦٦) وفرانسيس فورد كوبولا « المحادثة » (١٩٧٣)** (اللذين سوف نناقشهما فى الفصول القادمة) ، كما سوف يتناوله هيتشكوك بنفسه مرة أخرى فى فيلمه « سايكو » (١٩٦٠) •

وفى عام (١٩٥٥) ، فى نفس العام الذى حصل فيه على الجنسية الامريكية ، أخرج هيتشــكوك فيلمه « **امســك حرامى** » ، وهو من نمط كوميديا التشويق ذات الأسلوب الرشيق ، ويدور حول لص يتسلل الى المنازل ، وتم تصويره على شواطىء الريفيرا الفرنسية لشركة بارامونت

وبأسلوب الشاشة العريضة الجديدة آنذاك : « فيستا فيجين » ، وكما هو متوقع أصبح هيتشكوك واحدا من أوائل المخرجين الذين استخدموا الشاشة العريضة لكي يكتشف امكاناتها الجمالية ، ســواء من خلال تكوين الكادر من الناحية التشكيلية أو من الناحية الدرامية ، وقد استخدم تقنية الشاشة العريضة في كل أفلامه التالية باستثناء فيلم واحد هو « الرجل الغلط » • جاء بعد ذلك « مشاكل هارى » (١٩٥٥) الذى استهل به تسع سنوات من التعاون المثمر مع المؤلف الموسيقى برنارد هيرمان (١٩١١ ـ ١٩٧٥) ، كما استخدم الشاشة العريضة « فيستا فيجين » لكى يوحى بجمال الخريف فى غابات فيرمونت ، التى كانت هى الخلفية لدراما الكوميديا السوداء المعقدة واللاذعة فى آن واحد ، حول جثة ترفض ان يتم دفنها لأن هناك شخصا ما يعود الى اخراجها المرة تلو المرة • وفى نفس العام اعاد هيتشكوك صنع فيلمه « الرجل الذى كان يعرف أكثر من اللازم » ، هذه المرة من خلال فيلم مبهر ذى ميزانية كبيرة ، مستخدما موسيقى برنارد هيرمان المثيرة ، ومشـــاهد المطاردة التى تم تصويرها فى المغرب ولندن • وعلى الرغم من ان هذا الفيلم كان نسخة معدلة لتوائم الزمن المعاصر ، الا انها ظلت تحتفظ بمشهد قاعة البرت هول ، وان بدت أكثر عظمة من خلال الشاشة العريضة ، وقيام هيرمان بنفســه بقيادة أوركسترا لندن السيمفونى المكون من مائة عازف لأداء موسيقى « كانتاتا السحاب العاصف » لآرثر بنجامين على شريط الصوت المجسم ذى القنوات الست • ولقد حقق الفيلم ـ الذى كان قريبا الى قلب هيتشكوك ـ نجاحا هائلا فى شباك التذاكر بفضل جمال التصوير الفائق بطريقة « الفيستا فيجين » ، حتى انه أخفى بعض تجارب هيتشــكوك الجمالية ، مثل استخدامه للتوليف غير العادى ، والذى سوف يستخدم فيما بعد على نحو أكثر تأثيرا فى فيلمه « الدوار » • (يعتمد التوليف على ما يسمى بالخط الوهمى الذى يدور فى ناحية واحدة من المشهد ، وهو ما يسمى « بقاعدة المائة وثمانين درجة » ، لكن هيتشكوك تجاوز عن هذه القاعدة ، وأرسى ما يسمى « بمونتاج الـ ٣٦٠ درجة » ، وهو بذلك يجعل اليمين يسارا فى اللقطة التالية مما يؤدى بشــكل متعمد الى احساس المشاهد بفقد الاتجاهات ومن ثم الاحساس بالدوار) • وكأنما كان هيتشكوك يريد ان يكفر عن اسرافه الباذخ فى هذا الفيلم ، لهذا قدم فيلمه التالى بأسلوب شــبه تسجيلى ودون استخدام الشاشة العريضة ، فى فيلم « الرجل الغلط » (١٩٥٧) ، والذى يدور حول القبض بطريق الخطأ على احد الرجال وسجنه • وقد تم تصويره بالأبيض والأسود فى مواقع حقيقية فى مدينة نيويورك ليكون آخر افلامه لشركة وارنر •

وفى عام (١٩٥٨) ، أخرج هيتشكوك فيلمه « دوار » الذى تم تصويره بالشاشة العريضة « فيستا فيجن » فى مواقع حقيقية من سان فرانسيسكو ، وهو الفيلم الذى يعتبره أغلب النقاد أعظم أفلامه وأكثرها شاعرية من الناحية البصرية · وعلى الرغم من أن الفيلم يتبنى نمط أسلوب المخبر السرى ، والتشويق البوليسى ، إلا أنه يحكى أيضا قصة رومانسية قام باقتباسها بذكاء اليكس كوبيل وصامويل تايلور ، عن رواية « من بين الأموات » من تأليف بيير بوالو وتوماس نارسياك ، اللذين كتبا أيضا رواية « الشياطين » · إننا نرى فى الفيلم سكوتى (جيمس ستيوارت) وهو مخبر شرطة سابق ، أصابه الخوف المرضى من الأماكن المرتفعة — ومن ثم الدوار — بعد أن تسبب بمحض المصادفة فى سقوط أحد زملائه من فوق أحد الأسطح ، مما أدى الى موته ، وهى الحقائق التى نعرفها فى التسعين ثانية الأولى من الفيلم من خلال مشهد مونتاجى غير عادى يتضمن خمسا وعشرين لقطة · إن ذلك يجعله يستقيل من العمل ، ولكنه يقبل على مضض مهمة يستأجره لها أحد معارفه الأثرياء الذى يدعى جافين اليستر · لكى يتعقب زوجته مادلين (كيم نوفاك) ، التى تعتقد أنها تجسد جدتها الاسبانية كارلوتا فالديز ، التى كانت امرأة عظيمة لكن حياتها القاسية أدت بها الى الجنون والانتحار · إن سكوتى يتعقب مادلين فى الطرق العالية المنحدرة فى سان فرانسيسكو ، كما أنه ينقذها مما يبدو أنه محاولة انتحار من فوق جسر جولدن جيت ، وخلال ذلك يكتشف سكوتى أنه قد وقع فى حبها ، لكنها تموت — أو هكذا يبدو — بالقاء نفسها من برج الأجراس فى كنيسة اسبانية قديمة ، ويبدو أنها نجحت فى تلك المحاولة لأن اصابة سكوتى بالدوار على سلم هذا البرج جعلته عاجزا عن ايقافها وانقاذها · وهكذا يستولى عليه الشعور بالذنب لأنه يشعر أنها ماتت بسبب اهماله مما يجعله يقف على حافة الجنون ، لكنه يشفى بعد ذلك ·

فى المشاهد اللاحقة ، كان مايزال يشعر بالفقدان المؤلم لحبيبته التى لم يستطع انقاذها ، لكنه يكتشف فتاة تعمل بائعة فى أحد المحلات وتدعى جودى ، تشبه الى حد مذهل حبيبته مادلين ، على الرغم من أن محبوبته الضائعة كانت الهة رومانسية ، بينما تبدو جودى امرأة عادية خشنة · وهكذا يقضى سكوتى بقية الفيلم وقد استحوذت عليه فكرة أن يعيد خلق صورة محبوبته التى ماتت فى المرأة التى عثر عليها · فى الحقيقة لم تكن المرأتان الا امرأة واحدة قامت بخداع سكوتى نفسه ، عندما قامت بدور المرأة المنتحرة داخل خطة القتل الخبيثة التى وضعها الزوج اليستر ، وهى الحقيقة التى يكشفها هيتشكوك للمتفرج بعد ثلثى

الفيلم (ولكن سكوتى يظل جاهلا بها) . وهكذا فان هيتشكوك يحطم التشويق المعتاد لكى يقوم المتفرج بالتركيز على الجو النفسى لشخصية البطل ، وحالة الاضطراب التى استولت عليه ، (بل ان حالة مشابهة تستولى على جودى ايضا التى وقعت فى حبه) . لذلك فان سكوتى يبدو وكأنه مقتنع بأن مادلين ما تزال فى قيد الحياة ، وكلما كان يقترب من هذا الوهم يبدو وكأنه يبتعد أكثر عن الحقيقة لان مادلين التى كان يتصورها لم تكن موجودة أبدا فى اى وقت من الأوقات ، وانما كانت أقرب الى ممثلة فى فيلم تتنكر فى دور شخصية اخرى . اذن فان حالة «الدوار» التى تصيب سكوتى ليست مجرد حالة مرضية ، لكنها تتحول دراميا الى تلك المتاهة من الصورة وشبيهتها ، وهو ما يؤدى الى نتيجة حتمية عندما يحاول اقناع جودى بأن تمثل أمامه ما فعلته مادلين فى لحظات انتحارها ، ليكتشف الحقيقة المرعبة بأنها كانت امرأة واحدة منذ بداية الفيلم . وهكذا يشفى من « الدوار » ، ليقوم بجرها الى قمة برج الأجراس حيث « ماتت » مادلين ، لتسقط جودى ـ مادلين ، وتلقى ـ هذه المرة بشكل حقيقى ـ حتفها . لا يمكن لأى اختصار لهذه الحبكة أن يفى بوصف ذلك البناء المعقد الذى يتميز به الفيلم ، والذى تتردد فيه أصداء تيمة الحب الذى يحاول ان يقهر الموت ، وهى التيمة التى تكررت كثيرا فى فن السرد فى الغرب مثل « روميو وجولييت » لشكسبير ، و « مرتفعات ويذرينج » لاميلى برونتى ، و « تريستان وايزولده » لريتشارد فاجنر . كما أن موسيقى هيرمان تؤكد هذه الأصداء عندما تقوم بعزف نغمات عالية غير متوافقة تقطع الالحان الاوركسترالية الدالة المقتبسة عن اوبرا فاجنر ذاتها ، خاصة لحنها الختامى المعروف باسم « الحب ـ الموت » .

لقد كان بناء فيلم « دوار » يعتمد فى عناصره البصرية والسمعية على سلسلة من الدوامات الهابطة ، التى تعمق دخول سكوتى فى دوامة روحية نشأت عن اشتياقه الرومانسى لمادلين ، التى كانت تمثل سرابا بعيدا كلما تأكد له استحالة الوصول اليه فانه يزداد له اشتياقا ، لذلك فان الدوار يصبح صورة ورمزا لهذا الاشتياق ، والذى يترجمه هيتشكوك ـ لكى يشعر به المشاهد بشكل بصرى ـ فى عدة مشاهد من الفيلم من خلال اللقطات التى تتناقض فيها حركة الكاميرا فوق القضبان مع حركة عدسة الزوم . (استخدم هيتشكوك لقطات يتم تصويرها من اعلى برج الاجراس فى الكنيسة ، ليقوم من خلال حركة الكاميرا فوق قضبان بالابتعاد ، بينما يقوم فى نفس الوقت بالاقتراب من خلال حركة عدسة الزوم العكسية ، وبذلك فان المنظر لا يتغير ، لكن المنظور يتغير عندما تبدو ابعاد الأشياء وكأنها تلتوى وتدور حول نفسها) . وهى المؤثرات

الخاصة التى استطاع فريق العمل الخاص بهيتشكوك تحقيقها كلما كان سكوتى يحدق من أعلى فى الهوة العميقة الموجودة فى الأسفل (مثل لقطة لشارع من فوق أحد الاسطح ، أو قاع برج الأجراس من فوق أعلى السلم) • كما أن سكوتى يرى « مادلين » للمرة الأولى بعد موتها فى أحد المطاعم ، ليقوم هيتشكوك باستخدام التوليف من ٣٦٠ درجة ، الذى ينتهك قواعد هوليوود الكلاسيكية ، كى يجعلها موجودة فى مكان متخيل ليست فى الحقيقة موجودة فيه أبدا • ان هذا التوليف الدرامى الذى يتفاعل مع لقطات الكاميرا الذاتية ـ من خلال تصوير بيركس ـ بالاضافة للأسلوب الخاص فى استخدام الضوء ، هى الأساسيات الجمالية التى استخدمها هيتشكوك لكى يجعل المتفرج يتوحد مع رؤية سكوتى فى رؤيته الخاصة لمادلين ، او بكلمات أدق ذلك الفخ النفسى الذى صنعه بنفسه لمعبودته الرومانسية • لكن هذا التوحد بيننا وبين سكوتى يتوقف عندما تكشف جودى عن خطة الجريمة ، لأننا نراه عندئذ انسانا مريضا بأوهام لا وجود لها ، وعاجزا كأنه يقود نفسه الى الهلاك • ويلاحظ الناقد روبين وود ـ الذى كتب أول دراسة جادة باللغة الانجليزية عن فن هيتشكوك فى كتابه « افلام هيتشكوك » (١٩٦٥) ـ أن الثلث الأخير من فيلم « دوار » يعتبر واحدا من « أكثر التجارب ايلاما واثارة للاضطراب التى عاشها المتفرج فى أى فيلم سينمائى » • وانها ملاحظة صحيحة بلا جدال ، لأننا قد عشنا مع سكوتى فى قصته وأحلامه الرومانسية قدرا كبيرا من التعاطف خلال الجزء الاكبر من الفيلم • لذلك فانها تجربة مرعبة أن ننتهى معه باكتشاف أنها لم تكن الا أحلاما بشكل ينتهك كل ما تعودنا عليه فى فنون السرد والروايات والأفلام • ان الأمر يبدو ليس فقط كما لو انه تم استلابنا من النهاية السعيدة على طريقة هوليوود ، ولكننا ايضا لم نجد الشعور بالتطهير والارتياح الذى نجده فى التراجيديا الكلاسيكية ، فعندما ينتهى الدوار يتضح ان الألم والموت لم يكن لهما اى معنى ، وكان الفيلم يحاول ان يوحى أنه طريق يدور على نفسه ، وعندما يشرف على نهايته فانه يوشك على البداية من جديد . لذلك فان فيلم « دوار » لا يدور فقط حول قصة الخداع الكامن داخل قصة حب رومانسية ، ولكنه يضع يده أيضا على الخداع الكامن داخل التقاليد السردية فى سينما هوليوود ، وذلك عندما يقدم لنا بطلا عشا وضعيفا وبطلة كاذبة محتالة ، بالاضافة الى أنه يرفض أن يصل الى نهاية ، أو بالأحرى يفضل أن يغلق الدائرة داخل رحلة واحدة فى مسار لولبى صاعد • كما أن الفيلم فى مستوى أعمق يكشف عن حقيقة أكثر صعوبة وايلاما : ان النهاية الحتمية للمثالية الرومانتيكية ـ أو البحث الطموح فيما وراء الممكن ـ ليست الا المرض

النفسى الذى يبدأ بالعصاب ، ويسير فى طريق الانحراف وربما ينتهى بحب الموتى .

لكن فيلم « دوار » لم ينجح على المستوى النقدى أو الجماهيرى عند عرضه ، وليس صعبا أن نفهم السبب ، لأنه عرض فى نفس العام الذى كانت فيه الأفلام الجماهيرية هى « سايونارا » و « جنوب الباسيفيك » للمخرج جوزج لوجان ، وكثيرا ما أعلن هيتشكوك عن أله من هذا الاستقبال الفاتر لفيلمه ، ووضع كل اللوم على كبولة ستيوارت وقلة خبرة نوفاك (مع أنهما من الصفات الأساسية لشخصيات الفيلم نفسها) . لم يكن ادعاء هيتشكوك بذلك نوعا من الاعراب عن اليأس ، لكنه يوضح أن هيتشكوك لم يكن أمينا مع نفسه فى هذا التفسير ، فمن المؤكد أنه كان يفهم أنه يغامر بصنع هذا الفيلم التجريبى والمعسر للجمهور الأمريكى . ولقد قال كاتب السيناريو صامويل تايلور عن ذلك : « لقد كان هيتشكوك يعرف تماما ما يريده فى هذا الفيلم ، وما يريد أن يقوله ، والطريقة التى يجب أن يعرض بها القصة على المتفرج ، لقد أعطيته الشخصيات والحوار الذى أراده ، كما قمت باتجاز التطور الدرامى للقصة ، ولكن الفيلم كان فيلمه من الكادر الأول حتى الكادر الأخير ، فقد كان موجودا فى كل لحظة من الفيلم . وأن أى انسان كان يراه خلال صنع الفيلم كان يفهم ويشعر – كما فعلت أنا – بأن هيتشكوك مستغرق فى فيلمه حتى أطراف أصابعه » .

وعلى أية حال ، فان هيتشكوك كان مصمما على أن فيلمه التالى يجب أن يحقق نجاحا جماهيريا كبيرا ، ولقد استطاع تحقيق ذلك تماما فى فيلمه « **الشمال عن طريق الشمال الغربى** » (١٩٥٩) ، الذى عاد فيه الى جو المطاردة المزدوجة الذكية ، على طريقة فيلمه « ٣٩ خطوة » (١٩٣٥) ، حتى ان فيلمه « الشمال .. » يبدو أحيانا كما لو أنه يقدم محاكاة ساخرة للفيلم القديم ، وقد كتب السيناريو له بقدر كبير من البراعة الأسلوبية أيرنست ليمان (ولد ١٩٢٠) ، وقام بتصويره بيركس بالشاشة العريضة « فيستا فيجين » ، لشركة « م . ج . م » . ويحكى الفيلم قصة رجل اعلانات من نيويورك ، يجد نفسه مطاردا عبر أمريكا بواسطة السلطات الحكومية وعصابة للجواسيس على الأسلحة النووية ، ليتضمن الفيلم بعضا من مشاهد هيتشكوك الكلاسيكية التى يبدو من أبرزها مشهد النهاية على حافة الجبل – بالمعنى الدرامى والحرفى للكلمة معا – فوق قمة جبل راشمور ، وكذلك مشهد هجوم طائرة رش المبيدات على البطل واطلاقها النيران عليه ، وهو يجرى وسط مزارع الذرة فى انديانا .

كما ان الفيلم يقوم بتوظيف الرموز الفرويدية بقدر من التلاعب والتعقيد مثل الأحلام الأوديبية ، بالاضافة الى تأثير موسيقى برنارد هيرمان التى خلقت احساسا بالتكامل التام فى كل المشاهد مع الأحاسيس والعواطف والأفكار . لقد اعترف هيتشكوك الى كاتب السيناريو ليمان خلال التصوير بما كان يريده : « هل تدرك يا آرنى ماذا تصنع حقا فى هذا الفيلم ؟ ان المتفرج يبدو كما لو انه آلة اورغن عملاقة نقوم انت وانا بالعزف عليها . اننا نعزف فى لحظة ما تلك النغمة لتحصل على رد فعل محدد . وفى لحظة اخرى نعزف نغمات آخرى لتحصل على رد فعل آخر . وربما لن نكون فى المستقبل مضطرين حتى الى أن نصنع افلاما ، فسوف تكون هناك اقطاب كهربية فى مخ المتفرج، وكل ما سوف نفعله عندئذ هو ان ندوس عل الأزرار ليصيح (اووه) أو (آآآه) وسوف نجعله يخاف او نجعله يضحك ، الن يكون ذلك رائعا ؟ » .

سوف يكون ذلك هو ما فعله حقا فى فيلمه « سايكو » الذى كتب له السيناريو جوزيف ستيفانو فى اقتباس عن رواية روبرت بلوش (وفى الحقيقة أن الرواية تعتمد على قضية حقيقية لقاتل سفاح) ، فلقد كان هذا الفيلم أكثر افلام هيتشكوك برودا وقتامة ، كما كان أكثر أفلام هوليوود ذكاء ، فقد قام هيتشكوك بانتاج الفيلم بمبلغ ٨٠٠ الف دولار مستخدما فريق عمله التليفزيونى لحساب شركة باراماونت ، وقد تم تصويره بالأبيض والأسود بواسطة مدير التصوير جون راسل . وللوهلة الأولى يبدو فيلم « سايكو » وكأنه التجسيد العلمى لمرضى عشق الموتى الذى بدا فى « دوار » ، كما كان الفيلم انتقاما وحشيا من النقاد ، فقبل أن ينتهى الثلث الأول من الفيلم الذى نتعاطف فيه مع البطلة الجميلة والجذابة (جانيت لى) ، والتى تهرب من الشرطة لسرقتها ٤٠ الف دولار من رئيسها ، يصدمنا الفيلم بمصرع البطلة بطعنات السكين وهى تأخذ حمامها فى أحد فنادق الطريق الصغيرة ، فى مشهد مونتاجى مرعب ومتلاحق لا يستغرق الا ٤٥ ثانية ، وهو المشهد الذى يعتقد بعض النقاد انه يقف جنبا الى جنب مع مشهد سلالم أوديسا فى فيلم ايزنشتين « المدرعة بوتمكين » .

وفى الحقيقة ان فيلم « سايكو » قد افرط كثيرا فى التلاعب بالأدوات السينمائية ، لذلك ، فانه ـ مثل بوتمكين ـ يمكن اعتباره تجربة ناجحة ومثيرة أراد بها هيتشكوك ان يخلق تأثيرا معينا لدى الجمهور ، ويثير لديه ردود فعل محددة . فان التخطيط الدقيق الذى قام به هيتشكوك لمشهد الاغتيال بالسكين ليس الا تحقيقا عمليا وحرفيا ماهرا لمدرسة « كوليشوف

ـ ايزنشتين » فى المونتاج · فالمشهد يحتوى على ٨٧ لقطة شديدة القصر تتلاحق وتتبادل بسرعة شديدة ، لكى نشعر بأننا نشاهد على الشاشة **جريمة قتل عنيفة ووحشية بشكل مرعب ، لكننا فى الحقيقة لم نر السكين وهى تخترق اللحم الا فى لقطة واحدة ، ودون أن تكون هناك أية دماء ·** ولقد تكامل المونتاج تكاملا دقيقا مع أصوات الفيوليتات الصارخة المتقطعة لموسيقى برنارد هيرمان ذات النغمات الحادة · لقد كان هيتشكوك فى البداية يريد أن يستخدم مؤثرات صوتية طبيعية لمشهد القتل ، لكن هيرمان أقنعه بالحوار الهادىء بأن الموسيقى سوف تحقق تأثيرا أعمق ، مما يوضح نموذجا فنيا راقيا للعلاقة المهنية بينهما ، والتى بدأت منذ « مشاكل هارى » (١٩٥٦) وحتى « مارنى » (١٩٦٤) · هناك أيضا جريمة قتل ثانية جاءت فى وقتها تماما لتصدم المتفرج على نحو مثير ، حتى انها تظل تحقق نفس الصدمة مهما كان عدد المرات التى يشاهد المتفرج فيها الفيلم ، فمرة بعد أخرى **يستخدم هيتشكوك كلا من الكاميرا والمونتاج لكى يخدع المتفرج ، عندما يقوده بشكل سينمائى الى العديد من الطرق الفرعية المسدودة ، وملء الشاشة بعناصر بصرية تصرف نظره عن الموضوع الأصلى** · كما أنه يقدم فى هذا الفيلم أكثر القصص كآبة فى تاريخ حياته الفنية كله ، فسفاح السكين نورمان بيتس (أنطونى بيركنز) هو صبى « دلوعة أمه » يصاب بالمرض النفسى ويعيش فى بيت كئيب مع جثة أمه المتحللة ، والتى ماتت قبل اثنى عشر عاما على يديه (أو هكذا يقال لنا فى نهاية الفيلم عن طريق الطبيب النفسى الذى يعمل مع الشرطة) · وقد اثار هذا الفيلم اشمئزاز النقاد فى عام (١٩٦٠) ، فأعربوا عن رغبهم من النزعة الكلبية القاسية فيه ، لكن براعته التقنية تجعله اليوم واحدا من أهم الأفلام الأمريكية فى فترة ما بعد الحرب · كما أن سوداويته وكآبته تبدوان الآن أكثر معاصرة (بالطبع كانت هناك أفلام ظهرت كأجزاء لاحقة للفيلم ، ولا ندرى ان كان شيئا طيبا أم سيئا أن يصبح نورمان بيتس شخصية مشهورة لدى الجمهور الأمريكى · ولقد قدم المخرج ريتشارد فرانكلين فيلمه « سايكو ـ ٢ » (١٩٨٣) ليحكى عن اطلاق سراح نورمان من المصحة العقلية بعد عشرين عاما من ارتكابه لجرائمه ، ليتحول فى الفيلم الجديد الى ضحية · كما ان الممثل انطونى بيركنز قام بتمثيل واخراج فيلم « سايكو ـ ٣ » (١٩٨٦) ، ليقدم تنويع الثمانينيات على دموية السينما الأمريكية ، لكنه يفصح عن تأثر ذكى بأسلوب هيتشكوك ، بالاضافة الى أنه كرر بعض المشاهد المشهورة من أفلام هيتشكوك الأخرى ، وبالطبع قام بيركنز بتمثيل شخصية بيتس فى كل الأجزاء) · وعند عرض الفيلم فى عام ١٩٦٠ ، كان الثانى من ناحية الايرادات بعد فيلم

« بن هور » الملحمى المثقل بالزخارف والتفاصيل التاريخية . وقد تم ترشيح « سايكو » لجائزتى أوسكار عن الاخراج وعن التصوير بالأبيض والأسود ، لكنه لم يحصل على أى منهما (بينما حصل عليها « بن هور ») ، لكن الفيلم استطاع أن يحصد ما يزيد على ١١ مليون دولار فى عرضه الاول .

كان هيتشكوك منذ أواخر الاربعينيات قد أصبح واحدا من اهم عملاء مكتب وكلاء الفنانين « ام . سى . ايه » ، واستطاع ان يقيم علاقة صداقة حميمة مع رئيس الوكالة ليو وازر مان ، الذى سوف يترك أثرا كبيرا على حياة هيتشكوك الفنية . فقد قام وزر مان فى عام ١٩٥٥ بعقد صفقة مع شركة « سى . بى . اس » التليفزيونية يقوم هيتشكوك بمقتضاها بانتاج برنامج اسبوعى من نصف ساعة يحمل اسمه ويحتوى على فيلم تليفزيونى قصير . وقد استطاع هذا البرنامج بين عامى ١٩٥٥ و ١٩٦٠ أن يصبح من أنجح البرامج وأكثرها مشاهدة فى تاريخ التليفزيون على الاطلاق ، لكن هيتشكوك لم يخرج بالفعل الا عشرين حلقة ، الا أن ظهوره الدائم فى بداية الحلقات جعله شخصا معروفا على المستوى القومى ، كما جعله غنيا أيضا ، فقد أصبح بمقتضى هذه الصفقة الشريك الثالث فى الشركة التليفزيونية ، مما أتاح له نوعا من الحرية فى انتاج افلامه التالية . وفى الحقيقة انه ليس هناك مخرج آخر فى امريكا كان يمكنه انتاج فيلم « دوار » بميزانية ضخمة ونجوم مشهورين فى عام (١٩٥٨) . كما لم يستطع مخرج آخر أن يحصل على ترشيح جوائز الاوسكار لفيلم قليل التكلفة وشديد القتامة مثل « سايكو » فى عام (١٩٦٠) . لقد نجح هيتشكوك بالفعل فى استثمار نجاحه التليفزيونى لكى ينجح فى كل نشاطات حياته الأخرى ، وخاصة عندما بدا كأنه قد وهب كل حياته وفكره وماله لصناعة الأفلام .

وبعد امتلاك هيتشكوك لتلك الحصة الكبيرة من أسهم شركة « ام . سى . ايه » ، قام بانتاج كل افلامه التالية لحساب شركة يونيفرسال . وكان أول هذه الأفلام « **الطيور** » (١٩٦٣) الذى أستغرق ثلاث سنوات لاعداده ، وبدا فى زمن عرضه كأنه **تجربة خالصة فى التكنيك** . وقد كتب السيناريو ايفان هنتر عن قصة قصيرة لدافنى دى موربيه ، ويحكى عن هجوم وحشى لملايين الطيور على شاطىء بالقرب من رصيف بوديجا فى كاليفورنيا ، وهو الهجوم الذى عانى منه آلاف من القاطنين من هذه المنطقة . وقد تميز الفيلم **بالمؤثرات الخاصة** (التى تحتوى على ٣٧١ لقطة خداع سينمائى) ، والتى قام بتنفيذها هيتشكوك بالاشتراك مع اب

اويركس (١٩٠١ ــ ١٩٧١) ، الذى كان واحدا من أعظم فنانى التحريك لدى شركة ديزنى . كما تميز الفيلم أيضا بشريط الصوت الاليكترونى المزعج الذى قام بتحقيقه وتسجيله رينى جوسمان مع أوسكار صالا . لكن الفيلم كان بطىء الايقاع حتى بدأت أسراب الطيور فى الهجوم ، كما انه اتسم أيضا ببعض السمات الشكلية غير المعتادة . لذلك يميل النقاد اليوم الى رؤية فيلم « الطيور » على أنه جزء من ثلاثية تضم « الدوار » و « سايكو » ، وهى الثلاثية التى تقدم عالما أصبح فاقد الحس وأخرس ، بسبب تشوش واضطراب المشاعر الانسانية . وعلى الرغم من ان هجوم الطيور على المدينة قد تم انجازه المبهر باستخدام مونتاج هوليوود التقليدى، فان الجو العام للفيلم لايقل فى تأثيره عن فيلم « الرجل الخطأ » . ولقد قال مصمم الديكور للفيلم انه كان يستوحى لوحة « الصرخة » للفنان التعبيرى ادفارد مونش فى ذلك « الاحساس بالعدم والكآبة والجنون فى تلك البرية التى تتوائم مع الحالة النفســـية الداخلية » . كان فيلم « الطيور » غير أكثر أفلام هيتشكوك تكلفة فى الانتاج ، لكنه كان أكثرها نجاحا أيضا ، لذلك استمر فى العمل مع النجمة تيبى هيدرين (ولدت عام ١٩٣٥) ، فى آخر أعماله المهمة « مارنى » (١٩٦٤) ، الذى كتب له الســيناريو جاى بريســون آلين عن رواية ونستون براهام . وقد كان الفيلم يشبه « الدوار » ، لانه يدور حول حالة من الاستحواذ يقع فيها رجل فى حب امرأة مصابة بحالة عصابية (انها هنا مرض جنون السرقة الذى لا يفلح معه العقاب) ، ويحاول البطل أن يعالجها . لكن الفيلم نال انتقادات بسبب اصطناع طرائق التعميض الفوتوغرافى ، والديكور الخلفى المرســوم فى بعض المشــاهد على انه مناظر طبيعية (وربما كان هذا الأسلوب الخاص مقصودا فى حــد ذاتــه) . لكن « مارنى » يحتوى على مشاهد كثيرة وجميلة ، تصور حالة الهلاوس ، وهى المشاهد التى ترقى الى مستوى افضل اعمال هيتشكوك ، كما انها تنتمى الى النوعيــة التى اطلق عليها فرانسوا تريفو « الافلام العظيمة التى تستخدم الاخطاء بشكل متعمد » . ومع ذلك فقد حقق « مارنى » فشلا بائسا فى شباك التذاكر ، كما أصبح فيلم هيتشكوك الأخير ، الذى اشترك فيه مع ثلاثة من أهم أعضاء فريقه الفنى فى مرحلته الأخيرة : المصور روبرت بيركس ، والمونتير جورج تومازينى ــ اللذين توفيا بعد فترة قصيرة من استكمال « مارنى » ــ والمؤلف الموسيقى برنارد هيرمان الذى ألحت عليه شركة يونيفرســـال باللوم على عدم جماهيرية « مارنى » ، والذى قام هيتشكوك بفصله فى نوبة من الغضب .

صنع هيتشكوك بعد ذلك فيلمين عن الجاسوسية فى فترة الحرب ، كان الأول « الستار الممزق » (١٩٦٦) الذى يعتمد على سيناريو أصلى من تأليف برايان لور ، وفيلم « توبـاز » (١٩٦٩) ، والذى كتب له السيناريو صامويل تايلور عن الرواية الرائجة من تأليف ليون يوريس. لكن هذين الفيلمين أظهرا نوعـا من تزايد لامبالاة هيتشكوك بحرفته ، وربما انحداره أيضـا • لكنه عاد من جديد مع فيلم « الهياج المجنون » (١٩٧١) والذى قام بكتابة السيناريو له بشكل وشيق أنطونى شافر عن رواية آرثر لابرن «مع السلامة يا بيكاديللى،الوداع يا ميدان لانكستر». وقد كانت عودة هيتشكوك بهذا الفيلم قوية ، بفضل اجتماع موضوعيه الرئيسيين للمطاردة المزدوجة والاستبطان النفسى ، بالاضافة الى استخدام العنف بشكل حيوى وبراعة حرفية عالية • ويتناول الفيلم ــ الذى قام بتصويره جيل تايلور ، فى مواقع حقيقية بمدينة لندن ــ مريضا نفسيا جنسيا يقوم بخنق النساء بربطات عنقه • وعلى الرغم من أن الفيلم يوحى بكراهية عميقة تجاه النساء ، كما أنه يحتوى على مشاهد القتل التى تتسم بنزعة بورنوجرافية (والتى أوجبت قصر عرضه رقابيا على الكبار فقط) ، فان هذا الفيلم كان من أشهر أفلام عام ١٩٧٢ .

أما فيلم « خطة عائليـة » (١٩٧٦) والذى كتب له السـيناريو ارنست ليمان عن رواية فيكتور كانينـج ، فقـد عاد فيه هيتشكوك الى الكوميديا السوداء من خلال حكاية غريبة تضم حوادث الاختطاف والقتل والنزعة الروحية الزائفـة . وهو الفيلم الذى يحمل ظلالا قوية من فيلم «الرجل الذى كان يعرف أكثر من اللازم » (فى نسخة عام ١٩٥٦) ، وفيلم « الشمال عن طريق الشمال الغربى » • وبينما كان هيتشـكوك يقوم بدراسة سـيناريو فيلم « ليلة قصيرة » وهى قصـة تشويق عن الجاسوسية ، تعتمد على الحياة الحقيقية للعميل البريطانى جورج بليك ، مات هيتشكوك فى منزله فى بيفرلى هيلز يوم ٢٩ أبريل عام ١٩٨٠ •

لقد كان أسلوب هيتشكوك فى الانتـاج أسلوبا شديد الصرامة ، حيث كان يقوم بالاعداد المسبق بكل تفاصيله قبل أن يبدأ فى الانتاج ، بدءا من التصور الأول للفيلم وحتى اعداد السيناريو التفصيلى والمرسوم لكل اللقطات ، وتحضير كل أدوات الانتاج المطلوبة ، قبل أن تدور الكاميرا لتصوير اللقطة الأولى من أى فيلم • وبذلك كان هيتشكوك يمارس نوعا فائقا من السيطرة الكاملة على كل أفلامه الروائية الثلاثة والخمسين التى صنعها بين عامى ١٩٢٥ و ١٩٧٦ ، حتى عنـدما كان يعمل مع أشـخاص

يتسمون بجنون العظمة مثل ديفيد سيلزنيك (ولقد قام هيتشكوك بعد تركه لشركة سيلزنيك في عام ١٩٤٧ بانتاج افلامه بنفسه بصرف النظر عمن يقوم بالتمويل أو توزيع وعرض هذه الأفلام) . لكن النظرة النقدية السائدة التي تراه على انه مجرد حرفي ماهر قد تراجعت خلال الستينيات ليحل محلها تقييم أكثر عدلا يراه فى جوانبه الشكلية والاخلاقية ، وهو الموقف الذى أصبح معترفا به عندما منحه معهد الفيلم الأمريكى جائزة الانجاز عن حياته الفنية فى عام ١٩٧٩ . **فالنظرة المعاصرة لهيتشكوك تضعه في مصاف رواد التاريخ السينمائى جنبا الى جنب مع جريفيث وايزنشتين ورينوار وويلز .**

وبالطبع ليس هناك مجال للشك فى حرص هيتشكوك على ان يكون له أسلوبه السينمائى الخاص ، فخلال الثلاثينيات كان واحدا من المخرجين القلائل الذين استخدموا مونتاج ايزنشتين فى فترة كان يقتصر فيها التوليف على الوظيفة السردية لحكاية القصة السينمائية ، كما أن تمكنه وبراعته فى استخدام اللقطات الممتدة بواسطة الكاميرا المتحركة كانت واضحة للعيان منذ الأربعينيات ، وكانت انجازاته فى تكوين الكادرات من خلال الشاشة العريضة فى الخمسينيات ذات اهمية تاريخية فائقة بالنسبة للسينما المعاصرة . أما ما وراء الشكل فقد كان هيتشكوك **فنانا اخلاقيا وفكريا ، استطاع ان يخلق صورة للعالم المعاصر يكمن فيها الخطر والقبح خلف المظاهر العادية للحياة اليومية . انه عالم يقترب كثيرا من أعمال فرانز كافكا ، ويلخص ما اطلقت عليه حانا ارنيت « تفاهة وعادية الشر » . وهو ايضا عالم اطلق عليه الناقد روبين وود ما أسماه « تلك الانفجارات المفاجئة بين لحظة واخرى للعداء تجاه المرأة ، وتجاه الجسد الأنثوى على نحو خاص » ، وهو ما يجعلنا نذكر بقوة عنصرية جريفيث .**

لقد كان تصنيف هيتشكوك على انه استاذ التشويق مجرد مناورة اعلانية ، استغل فيها هيتشكوك سوء فهم الجمهور لأعماله ، فان افلامه العظيمة مثل « تخريب » ، « ظل من الشك » ، « دوار » ، « سايكو » ، و « الطيور » ، ليست لها علاقة حقيقية بالتشويق . **ان ما فعله هيتشكوك لم يكن مجرد تنويعات على نمط سينمائى جاهز يدعى فيلم التشويق ، ولكنه خلق نمطا جديدا يمكن ان نسميه « فيلم هيتشكوك » ، الذى يمكن تقليده ومحاكاته بلا نهاية ، لكن احدا لا يمكنه بلوغه أيضا .**
(كمجرد أمثلة ، اوحى فيلم « الشمال عن طريق الشمال الغربى » بسلسلة افلام الكوارث ، كما أن فيلم « دوار » قد أعيد اخراجه عدة مرات ، كما ان فيلم « ظل من الشك » يقف بقوة وراء فيلم « القطيفة

الزرقـاء » (١٩٨٦) من اخراج ديفيد لينشي · ولن تنتهي سلسـلة المقارنات في هذا المجال) · لقد كان هيتشكوك فنانا أصـيلا وكانت حياته هي فنه . كما انه نجح ـ ربما اكثر من اي فنان في هذا القرن ـ في أن يجعل مخاوفه ووساوسه وأحلامه جزءا من النفس الجماعية لنـا نحن المتفرجين ·

جورج كيوكور ، وليم وايلر ، فرانك كابرا

هناك ثلاثة مخرجين لهم أهمية تاريخية برزوا في هوليوود خلال الثلاثينيات ، على الرغم من أن اعمالهم كانت اقل في عددها وتماسكها من أعمال المخرجين الأربعة السابق ذكرهم · كان الأول هو **جورج كيوكور** (١٨٩٩ ـ ١٩٨٣) الذي جاء الى هوليوود قادما من عـالم برودواي ، ليعمل في البداية مخرجا للحوار مع كل من المخرجين لويس مايلستون وارنست لوبيتش ، قبل أن يخرج فيلمه الأول في عام ١٩٣٢ « فاتورة الطلاق » بطولة كاترين هيبورن وجون باريمور · وقد أصبح معروفـا بانه واحد من اكثر الحرفيين براعة في السينما الأمريكية ، عندما قدم سلسلة من الافلام الكوميـدية ذات الطـابع المميز ، والأفـلام المقتبسـة بعناية عن بعض الاعمال الأدبية · ولقد كانت لدى كيوكور نزعة واضحة تميل الى الديكور الأنيق ، والحوار الرشيق ، وقدرة على ادارة النجمات في التمثيل ، مما جعـل البعض يطلق عليـه « مخرج النساء » ، ولكن موهبته الحقيقية تتجاوز هذا المصـطلح الساخر · وقد ظـل كيوكور يعمل لدى شركة « م· ج· م » وحدها طوال الثلاثينيات والأربعينيات ، ولكنه بدأ بالعمل بالقطعة لدى الشركات الأخرى بعد الحرب العـالمية الثـانية ·

ومن بين افلامه المهمة « العشاء في الثامنة » (١٩٣٣) ، « نساء صغيرات » (١٩٣٣) ، « ديفيد كوبرفيلد » (١٩٣٥) ، « غادة الكاميليا » (١٩٣٦) ، « اجازة » (١٩٣٨) ، « قصـة فيلادلفيا » (١٩٤٠) ، « مصباح الغاز » (١٩٤٤) ، « ضلع آدم » (١٩٤٩) ، « مولود بالأمس » (١٩٥٠) ، « النوع الذى يتزوج » (١٩٥١) ، « بات ومايك » (١٩٥٢) « يجب أن يحـدث لك » (١٩٥٤) ، « مولـد نجمة » (١٩٥٤) ، « البنات » (١٩٥٧) ، و « سيدتي الجميلة » (١٩٦٤) ، وهي الأفلام التي جعلته جديرا بأن يفوز بجـائزة الاوسـكار عن انجازاته في الاخراج طوال حياته الفنية · وكانت جميع هذه الافلام تتسم بالرشاقة والأناقة وبالأداء البـارع لبعض من أهم الممثلين والممثلات الموهوبين في السينما

الأمريكية ، والذين استحق العديد منهم الجوائز عن ادوارهم في افلام لكيوكور ، مثل جون باريمور ، جين هارلو ، مارى دريسلر ، جريتا جاربو ، كاترين هيبورن ، كارى جرانت ، نورما شيرر ، جوان كراوفورد ، روزاليند راسل ، جيمس ستيوارت ، انجريد برجمان ، شارل بوايه ، جودى هوليداى ، سبنسر ترامى ، جيودى جارلاند ، جاك ليمون ، جيمس ماســون ، وأودرى هيبــورن · وفي الحقيقــة ان اعمال كيوكور لا تفصح عن رؤية شخصية قوية ، ولكنها تتسم بتماسك ملحوظ في ذكائها وحساسيتها وذوقها · وقد فاز في عام ١٩٨١ بجــائزة جريفيث من نقابة المخرجين الأمريكيين ، كما انه بفيلمه « غنى ومشهور » (١٩٨٢) اصبح اكبر المخرجين سنا على الاطلاق الذين صنعوا فيلما لشركة كبرى ، كما فاز الفيلم بجائزة « الأسد الذهبى » فى فينسيا فى نفس العام ·

كان وليم وايلر (١٩٠٢ ـ ١٩٨١) مخرجا أمريكيا متميزا ، وقد بدأ حياته الفنية باخراج افلام الويسترن من « جرف ب » ، وافلام قصيرة أخرى لحســاب خاله كارل لايمل في شركة يونيفرسـال · ليبدأ فى عام ١٩٣٥ العمل لدى صامويل جولدوين ، ويكتسب شهرة لقدرته على الاقتباس المحكم لأعمال الآخرين · وكان من أشــهر تلك الأعمـال مسرحية « ساعة الأطفال » من تأليف ليليان هيلمان ، والتى قدمها وايلر فى فيلم « هؤلاء الثلاثة » فى عام ١٩٣٦ · وأعاد اخراجها باسمها الأصلى فى عام (١٩٦٢) · كما اقتبس مسرحية سيدنى كينجسلى « الطريق المســدود » عن سيناريو لهيلمان (١٩٣٧) ، وكذلك مسرحية هيلمـان « الثعالب الصغيرة » (١٩٤١) · كما قدم افـلاما مقتبسة عن روايات مثل « دودزورث » (١٩٣٦) ، « مرتفعات ويذرنج » (١٩٣٩) ، « مسز مينيفر » (١٩٤٢) لحساب شركة « م· ج· م » ، و « الوريثة » (١٩٤٩) لحساب باراماونت عن رواية هنرى جيمس « ميدان واشنطن » ، بالاضافة الى اقتباس مسرحيات أخرى مثل « جيزى بل » (١٩٣٨) ، و « الخطاب » (١٩٤٠) لحساب وارنر · وقد شــاركه فى أغلب تلك الفترة المصور الفوتوغرافى البارع جريج تولاند، الذى قام بتجريب التصوير باستخدام البؤرة العميقة فى افلام وايلر ، مثل « مرتفعات ويذرينج » و « الثعالب الصغيرة » ، قبل ان يستخدمها ببراعة فائقــة فى فيلم أورسون ويلز « المواطن كين » (١٩٤١) ·

وكان فيلم « اجمل سنوات حياتنا » (١٩٤٦) هو آخر افلام وايلر لحساب جولدوين ، وهو الفيلم الذى نال مدحا كبيرا عند عرضه ، كما حصد عددا من جوائز الأوسكار (وهو ما حدث مع فيلم « مسز مينيفر »

أيضا قبل ٤ سنوات) ، فعلى الرغم من أن « أجمل سنوات حياتنا » يبدو تقليديا ، الا أنه يتمتع بدراما مؤثرة تتناول مشكلات الناس العاديين الذين يحاولون التوافق مع الظروف الجديدة للحياة الأمريكية فى فترة ما بعد الحرب · ولقد أدت سمعته المتضخمة التى اكتسبها بأفلامه خلال فترة الحرب الى مواصلته لاخراج مشروعات متضخمة خلال الخمسينيات ، والتى وصلت الى ذروتها مع الافلام التجارية ذات الايرادات العالية ، والتى اخرجها بالشاشة العريضة مثل « البلد الكبير » (١٩٥٨) لحساب « الفنانون المتحدون » و « بن هور » (١٩٥٩) لحساب « م. ج. م » ، والذى سجل رقما قياسيا لم يحققه فيلم آخر بحصوله على احدى عشرة جائزة كبرى للأوسكار · وعلى الرغم من ذلك ، فقد أستمر خلال تلك الفترة فى تقديم اعمال جديرة بالاهتمام ، كان أغلبها لحساب باراماونت ، مثل فيلم « قصة بوليسية » (١٩٥١) ، وهو فيلم مغامرات يتميز بالقسوة والسخرية المريرة ، وفيلم « كارى » ١٩٥٢ المقتبس عن رواية درايزر التى تنتمى الى نهاية القرن التاسع عشر ، وفيلم « الساعات اليائسة » (١٩٥٥) ، الذى يدور حول دراما مؤثرة معاصرة ، وفيلم « اجازة رومانية » (١٩٥٣) بأسلوبه الكوميدى الرومانسى المرح · وكذلك الفيلم غير التقليدى خلال فترة الخمسينيات « اغراء حميم » (١٩٥٦) ، وهو الفيلم الذى يدور حول عائلة من جماعة الكويكرز فى ولاية انديانا تحاول أن تعيش فى سلام خلال أحداث الحرب الأهلية · ولقد قام وايلر خلال الستينيات باستعادة بعض السمات التى تميز بها خلال الفترة الأولى من حياته الفنية بأفلام مثل « جامع الفراشات » (١٩٥٦) ، والمقتبس اقتباسا جيدا عن رواية جون فاولز · لكن فيلميه « فتاة مرحة » (١٩٦٨) و « تحرير ل· ب· جونس » (١٩٦٩) ، لم يستطيعا أن يساهما كثيرا فى استعادة شهرته الأولى · ومع ذلك فقد تم اختيار وايلر فى عام ١٩٧٥ لجائزة جمعية الفيلم الأمريكية عن انجازه الفنى طوال حياته ، وخاصة فى فترته الأولى ·

أما فرانك كابرا (ولد عام١٨٩٧) فقد هاجر من صقلية مع عائلته الى لوس انجليس فى عام ١٩٠٣ ، حيث حصل على شهادة فى الهندسة الكيميائية من معهد التكنولوجيا فى كاليفورنيا · وبعد عجزه عن الحصول على عمل مناسب فى هذا المجال ، ذهب ليعمل كاتبا للنكات والنمر الكوميدية لدى هال روش وماك سينيت ، ثم هارى لانجدون ، الذى كتب له الفيلم الناجح « ترامب ، ترامب ، ترامب » (١٩٢٦) كما أخرج له أيضا « الرجل القوى » (١٩٢٦) و « سراويل طويلة » (١٩٢٧) · وعندما انتهى التعاون بينهما بسبب اختلاف طموحاتهما

الابداعية ، ذهب كابرا ليعمل لدى هارى كون فى شركة كولومبيا ، حيث صنع أول فيلم ناطق للشركة وهو « قضية دونوفان » (١٩٢٩) ، وسلسلة جماهيرية من أفلام المغامرات التى تدور حول أسلحة الجيش المختلفة مثل « الغواصة » (١٩٢٨) ، « الطيارة » (١٩٣٠) ، و « المنطاد » (١٩٣١) . ولقد اخرج كابرا فى عام ١٩٣١ أول افلامه مع كاتب السيناريو روبرت ريسكين « الشقراء ذات الشعر البلاتينى » والذى قامت ببطولته النجمة هارلو ، ليبدأ فترة من التعاون قدما فيها **اعظم افلام الحوار (الكرة اللولبية) الكوميدية لشركة كولومبيا مثل « سيدة ليوم واحد » (١٩٣٣) ، « حدث ذات ليلة » (١٩٣٤) ، « مستر ديدز يذهب الى المدينة » (١٩٣٦) ، « لا يمكن أن تاخذها معك » (١٩٣٨) ، و « مستر سميث يذهب الى واشنطن » (١٩٣٩)** ، بالاضافة الى الفيلم الخيالى ذى الميزانية الهائلة ، والذى يتحدث عن عالم المدينة الفاضلة « الأفق المفقود » (١٩٣٧) . وقد حصل كابرا على جوائز الاوسكار عن الاخراج لثلاثة من هذه الافلام ، حتى انه قد أصبح عند نهاية عقد الثلاثينيات واحداً من اكثر مخرجى هوليوود شهرة ، وهو ما دفعه الى تكوين شركة مستقلة بالاشتراك مع ريسكين لانتاج وتوزيع فيلمه التالى « قابل جون دو » (٩١٤١) ، وهو فيلم يدور حول أمثولة تناهض الفاشية ، لكن الفيلم لم ينجح فانتهت بذلك علاقة كابرا وريسكين .

وخلال الحرب العالمية الثانية التحق كابرا بالجيش ليصبح رئيسا لوحدة السينما المنشاة حديثا فى سلاح التوجيه المعنوى ، حيث أصبح منتجا ومخرجا لسلسلة **الافلام التسجيلية المتميزة « لماذا نحارب ؟ »** (والتى سوف نناقشها فى فصل لاحق) ، وهى السلسلة التى كان الهدف من انتاجها هو تعليم وتثقيف رجال الخدمة العسكرية ، ولكن الرئيس روزفلت أوصى بعرض هذه السلسلة المكونة من سبعة افلام فى دور العرض العادية فى كل انحاء البلاد ، بسبب قدرتها العميقة على التاثير فى الجماهير . وقد فاز كابرا برابع جائزة للاوسكار له عن « مقدمة للحرب » (١٩٤٢) أولى حلقات هذه السلسلة . وبعد انقضاء الحرب بشهور ، حاول كابرا مرة أخرى العودة للانتاج المستقل بتأسيس « شركة افلام ليبرتى » بالاشتراك مع جورج ستيفنس ووليم وايلر ، وهى الشركة التى قدم لها كابرا فيلمين قبل بيعها لشركة باراماونت فى عام ١٩٤٧ ، وهما « **انها حياة رائعة** » (١٩٤٦) ، و « حالة من الاتحاد » (١٩٤٨) واللذان فشلا تجاريا . وبعد أن قدم كابرا فيلمين من بطولة بنج كروسبى ، وهما « السفر على ظهور الخيل » (١٩٥٠) و « ها هنا يأتى

المريض » (١٩٥١) - واللذان كانا جزءا من اتمام صفقة « ليبرتى » مع باراماونت - عاش كابرا فى حالة من شبه التقاعد لم يقطعها الا عند اخراجه فيلم « ثقب فى الرأس » (١٩٥٩) من بطولة فرانك سيناترا ، و « جيب مملوء بالمعجزات » (١٩٦١) ، والذى أعاد فيه اخراج « سيدة ليوم واحد » ٠ ولقد اصبح كابرا شخصية ثقافية قومية - على الرغم من أنه توقف عن صنع الأفلام - بعد قيامه بنشر سيرة حياته الذاتية ذائعة الانتشار ، والتى تدعى ، الاسم فوق العنوان ، فى عام ١٩٧١ ٠ لقد كان تأثيره قويا على مجموعة كبيرة من المخرجين من مختلف الاتجاهات ، مثل : جون فورد ، ايرمانو أولمى ، ميلوش فورمان ، ساتياجيت راى ، ياسوجيرو أوزو ، كما أنه حصل على جائزة الانجاز عن حياته الفنية من معهد الفيلم الأمريكى فى عام ١٩٨٢ ٠ لقد كان كابرا خلال الثلاثينيات يتمتع بدرجة من الاستقلالية والتميز لم يسبق لهما مثيل داخل نظام الاستوديو الأمريكى ، وربما كان فشل شركته الخاصة فى فترة ما بعد الحرب هى التى جعلته نافرا من العودة لمؤسسة صناعة السينما الأمريكية ، وأيا كانت الحال فقد صنع فيلما واحدا عظيما بعد الافلام المهمة خلال سنوات الكساد وهو فيلم « انها حياة رائعة » ، الذى يتسم فى ظاهره بالمرح والبهجة ، لكنه يوحى بقدر هائل من المستقبل المظلم للحياة الأمريكية فى فترة ما بعد الحرب ٠

لقد كان حلول عصر الصوت يشكل تهديدا للسوق العالمية التى كانت السينما تتمتع بها منذ عصر ميلييس ، وذلك بسبب حاجز اللغة بين الصناعات القومية المختلفة ٠ ولقد شهدت السنوات الاولى للسينما الناطقة صفير استهجان الفرنسيين عندما كانوا يسمعون الحوار فى الأفلام الألمانية ، والعكس صحيح أيضا ٠ كما اكتشف البريطانيون والأمريكيون أن لكل منهما لكنة لا يفهمها الآخر ، بل نشأت أيضا مشكلة اختلاف اللهجات داخل القومية الواحدة ٠ وفى محاولة للتغلب على هذا الحاجز ظلت الأفلام لسنوات طويلة يتم صنعها فى نسخ مختلفة بلغات مختلفة خلال مرحلة الانتاج ، وكانت تلك عملية باهظة التكاليف ٠ لذلك تم التخلى عنها عندما نشأ فرع جديد فى صناعة السينما من خلال الدوبلاج أو اضافة الترجمة المطبوعة فوق الشريط بغرض التسويق للسوق الأجنبية ٠ ولأن السينما الأمريكية تعودت على أن تسود السوق العالمية ، فقد كانت قادرة على أن تبقى سيطرتها على هذه السوق ، بفضل ضخامة رأس المال المستثمر ، بالاضافة الى امتلاكها حق بيع الأجهزة الصوتية واستغلالها ٠ (من الجدير بالذكر أن هوليوود كانت تقوم بعمل نسخ من لغات أخرى لأفلامها الناطقة بالانجليزية ، بميزانية تبلغ أقل من ٣٠٪ من الميزانية الأصلية ، لذلك قامت شركة باراماونت فى بداية الثلاثينيات ببناء استوديو كبير فى ضواحى

باريس بهدف انتاج أفلام بخمس لغـــات مختلفة ، وقد لحقت شركات هوليوود الكبرى الأخرى شركة باراماونت ، وأصبحت الضاحية الباريسية التى شيدت فيها الاستوديوهات معروفة باسم « **بابل على نهر السين** » ، التى تحولت الى **مصنع سينمائى هائل يعمل أربعا وعشرين ساعة فى اليوم ، لانتـاج أفـلام بخمس عشرة لغة مختلفة من بينها الرومانية والليتوانية والمصرية (هكذا فى الأصل !) واليونانية** ، وكان هذا المصنع ينتج فيلما واحدا بهذه اللغات المختلفة كل اسبوعين · وبالطبع لم تكن هذه الأفلام تتمتع بالجودة ، على الرغم من أن بعض المخرجين الشـبان الواعدين مثل مارك اليجريه وكلود اوتان ـ لارا ، تدربوا فى هذا المصنع فى ضاحية جوانفيل (انظر الفصل الثالث عشر) · وبنهاية عام ١٩٣١ كانت تقنية الدوبلاج قد تقدمت كثيرا ، مما أتاح لها أن تصبح بديلا قليل التكاليف للانتاج بلغات مختلفة ، لذلك قامت شركة باراماونت بتحويل استوديوهات جوانفيل الى **مركز للدوبلاج** لكل أنحاء أوربا ، وما يزال الدوبلاج ـ وفى بعض الأحيان الترجمة فوق الشريط ـ هما الأسلوب المتبع لعمل نسخ للعرض فى أنحاء العالم (كما سوف نرى تفصيلا فى الفصل التاسع) · ولكن رأس المال الأمريكى قد دخل بنصيب كبير خلال الثلاثينيات ، ليصبح مساهما اساسيا ومسيطرا على الشركات السينمائية الأمريكية ، فان هذه السينما كانت فى تلك الفترة ذات توجه أيديولوجى محدد ، تجسد فيما يعرف باسم « **ميثاق الانتاج** » ·

كانت الملامح الأساسية والمحورية لهذا الميثاق هو أن الكساد ـ اذا كان موجودا من الأصل ـ ليس له الا تاثير ضئيل على حياة اغلب الناس ، وانه ليست هناك جرائم فى الشوارع ولا فساد فى الحكومة ، وان سلطة الشرطة والجيش لا يمكن المســـاس بهما ، وأن الدين والأسرة كنواة للمجتمع امران مقدسان ومؤسستان ازليتان ابديتان ، وان اغلب الأمريكيين خلال الثلاثينيات يعيشون فى بيوت خشبية جميلة من وراء الأسوار البيضاء النظيفة فى الشوارع الهادئة بأية مدينة أمريكية ·

لقد كان « ميثاق برين » لا يقوم فقط بتنظيم وتهذيب المضـــمون « الأخلاقى » للأفلام الأمريكية ، ولكنه كان يقوم أيضا بتحديد مضمونها الاجتماعى ، لذلك فان **هذا الميثاق الذى كان مقصودا به أن يكون « مسودة » هدفها « تنظيف الأفلام » ، كان فى الحقيقة أداة لاحكام السيطرة على المجتمع** ، فى فترة اتسمت بحالة من الفوضى الاقتصادية ، لذلك فعلى الرغم من أن السينما الأمريكية خلال الثلاثينيات استطاعت تحقيق أنجازات جمالية ذات مستويات مختلفـة ، الا أنهـا كانت تصر على اخفـاء « واقع »

الكساد ، كما أخفت فى فترة لاحقة واقع الحرب فى أوربا عن الشعب الامريكى . وان هذا الأمر ليس مجرد وجهة نظر شخصية لكاتب هذه السطور ، وانما هو تسجيل لحقيقة تاريخية ليس لها الا استثناءات قليلة مثل « أنا هارب من عصـابة كثيرة العصـدد » (١٩٣٢) اخراج ميرفين ليروى لشركة وارنر ، و « خبزنا كفافنا » (١٩٣٤) لكنج فيدور من انتاج « الفنانون المتحدون » . **ان هوليوود لم تواجه بجدية البؤس الاجتماعى الذى احدثه الكســاد ، الى أن جاء فيلم « عناقيد الغضب » (١٩٤٠) لجون فورد** . كما كان أول فيلم هوليوودى يعترف بالتهديد النازى لأوربا هو « اعترافات جاسوس نازى » من انتاج وارنر واخراج أناتولى ليتفاك ، وهو الفيلم الذى لم يظهر حتى عام ١٩٣٩ . (لقد كان السبب الحقيقى فى هذا الامر هو أن المسئولين التنفيذيين فى الشركة لم يكونوا يريدون آنذاك ابداء اى عداء تجاه دول المحور ، أو الدول المحايدة والتى كان يوجد بها بعض ممتلكات وأسهم وأسواق هذه الشركات . **وقد يبدو من المستحيل علينا ان نصدق اليوم انه كانت هناك جبهة داخل « مكتب هيز » فى عام ١٩٣٩ طلبت ضرورة احتواء سيناريو فيلم « اعترافات جاسوس نازى » على الاقرار بان لهتلر انجازات سياسية واجتماعية لا يمكن انكارها ، كما طلبت هذه الجبهة ايضا حذف اية معلومات او اشارات غير عادلة عن احتلال النازى لتشيكوسلوفاكيا** ، وفى الحقيقة أن التحول لتوضيح الخطر النازى ، بدأته شركة وارنر لأسـباب شخصية أكثر من كونهـا أسبابا سياسية ، فقد تعرض مدير مبيعات الشركة فى ألمانيا ـ جوكاوفمان ـ للضرب حتى الموت على ايدى بلطجية النازى فى احدى حوارى برلين فى عام ١٩٣٦ ، وهو الحادث الذى لن ينساه جاك وارنر ابدا) .

لذلك ، فـــان الملاحظة النهـــائية على سينما هوليوود خـــلال الثلاثينيات يمكن اختصارها فى الآتى : **لقد اضيف الصوت الى السينما كنتيجة للصراع الاقتصادى المرير بين شركات الانتاج الأمريكية المتنافسة ، ولقد تم اتقان تقنيات تسجيل الصوت على أيدى المهندسين الأمريكيين ، ولقد تم استخدام الصوت بشكل ابداعى خلاق فى الجانب الأكبر منه على ايدى الرواد من المخرجين الأمريكيين ، ومع ذلك كله ، ومن معيار اجتماعى وجنسى وسياسى ، فان الفيلم الأمريكى الناطق ظل « صـــامتا » طوال الثلاثينيات أمام التجربة الانسانية .**

اقرأ في هذه السلسلة

برتراند رسل
أحلام الأعلام وقصص أخرى

ي. رادو نكايام جابرتشكي
الإلكترونيات والحياة الحديثة

ألدس هكسلي
نقطة مقابل نقطة

ت. و. فريمان
الجغرافيا في مائة عام

رايموند وليامز
الثقافة والمجتمع

ر. ج. فوربس و أ. ج. ديكستر هوز
تاريخ العلم والتكنولوجيا
٢ ج

ليستر ديل راي
الأرض الغامضة

والتر آلن
الرواية الإنجليزية

لويس فارجاس
المرشد إلى فن المسرح

فرانسوا دوماس
آلهة مصر

د. قدري حفني وآخرون
الإنسان المصري على الشاشة

أولج فولكف
القاهرة مدينة ألف ليلة وليلة

هاشم النحاس
الهوية القومية في السينما

ديفيد وليام ماكدوال
مجموعات النقود * صيانتها تصنيفها – عرضها

عزيز الشوان
الموسيقى تعبير نغمي ومنطق

د. محسن جاسم الموسوي
عصر الرواية

ديلان توماس
مجموعة مقالات نقدية

جون لويس
الإنسان ذلك الكائن الفريد

جول ويست
الرواية الحديثة : الإنجليزية والفرنسية

د. عبد المعطي شعراوي
المسرح المصري المعاصر أصله وبدايته

أنور المعداوي
علي محمود طه الشاعر والإنسان

بيل شول وإد بيتيت
القوة النفسية للأهرام

د. صفاء خلوصي
فن الترجمة

رالف ئي ماتلو
تولستوي

فكتور برومبير
ستندال

فيكتور هوجو
رسائل وأحاديث من المنفى

فيرنر هيزنبرج
الجزء والكل « محاورات في مضمار الفيزياء الذرية »

سدني هوك
التراث الغامض * ماركس والماركسيون

ف. ع. أدينكوف
فن الأدب الروائي عند تولستوي

هادي نعمان الهيتي
أدب الأطفال « فلسفته ، فنونه ، وسائطه »

د. نعمة رحيم العزاوي
أحمد حسن الزيات كاتبا وناقدا

د. فاضل أحمد الطائي
أعلام العرب في الكيمياء

جلال العشري
فكرة المسرح

هنري باربوس
الجحيم

د. السيد عليوة
صنع القرار السياسي في منظمات الإدارة العامة

جاكوب برونوفسكي
التطور الحضاري للإنسان

د. روجر ستروجان
هل نستطيع تعليم الأخلاق للأطفال ؟

كاتي ثير
تربية الدواجن

أ. سبنسر
الموتى وعالمهم في مصر القديمة

د. ناعوم بيتروفيتش
النحل والطب

جوزيف داهموس
سبع معارك فاصلة في العصور الوسطى

د. ليونارد تشامبرزرايت
سياسة الولايات المتحدة الأمريكية إزاء مصر

د. جون شندلر
كيف تعيش ٣٦٥ يوما في السنة

بيير ألبير
الصحافة

د. غبريال وهبة
دور الكوميديا الإلهية لدانتي في الفن التشكيلي

د. رمسيس عوض
الأدب الروسي قبل الثورة البلشفية وبعدها

د. محمد نعمان جلال
حركة عدم الانحياز في عالم متغير

فرانكلين ل. باومر
الفكر الأوروبي الحديث ١ ج

شوكت الربيعي
الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي

د. محيي الدين أحمد حسين
التنشئة الأسرية والأبناء الصغار

ج. دادلي أندرو
نظريات الفيلم الكبرى

جوزيف كونراد
مختارات من الأدب القصصي

د. جوهان دورشنر
الحياة في الكون كيف نشأت وأين توجد

طائفة من العلماء الأمريكيين
مبادرة الدفاع الاستراتيجي حرب الفضاء

د. السيد عليوة
إدارة الصراعات الدولية

د. مصطفى عناني
الميكروكمبيوتر

مجموعة من الكتاب اليابانيين القدماء والمحدثين
مختارات من الأدب الياباني « الشعر – الدراما – الحكاية – القصة القصيرة »

جابرييل باير
تاريخ ملكية الأراضي في مصر الحديثة

أنتوني دي كرسبني وكينيث مينوج
أعلام الفلسفة السياسية المعاصرة

دوايت سوين
كتابة السيناريو للسينما

زافيلسكي ف. س
الزمن وقياسه (من جزء من البليون جزء من الثانية وحتى مليارات السنين)

مهندس إبراهيم القرضاوي
أجهزة تكييف الهواء

بيتر رداي
الخدمة الاجتماعية والانضباط الاجتماعي

جوزيف داهموس
سبعة مؤرخين في العصور الوسطى

س. م. بورا
التجربة اليونانية

د. عاصم محمد رزق
مراكز الصناعة في مصر الإسلامية

رونالد د. سمسون ونورمان د. أندرسون
العلم والطلاب والمدارس

د. أنور عبد الملك
الشارع المصري والفكر

والت ويتمان روستو
حوار حول التنمية الاقتصادية

فرد س. هيس
تبسيط الكيمياء

جون لويس بوركهارت
العادات والتقاليد المصرية من الأمثال الشعبية في عهد محمد علي

آلان كاسبيار
التذوق السينمائي

سامي عبد المعطي
التخطيط السياحي في مصر بين النظرية والتطبيق

د. فويل وشاندرا ويكراما سينج
البذور الكونية

حسين حلمي المهندس
دراما الشاشة (بين النظرية والتطبيق) للسينما والتليفزيون
٢ ج

روي روبرتسون
الهيروين والإيدز وأثرهما في المجتمع

دوري كاسي ماكليمونت
صور أفريقية : نظرة على حيوانات أفريقيا

هاشم النحاس
نجيب محفوظ على الشاشة

د. محمود سري طه
الكومبيوتر في مجالات الحياة

بيتر لوري
المخدرات حقائق نفسية

بوريس فيدوروفيتش سيرجيف
وظائف الأعضاء من الألف إلى الياء

ويليام بينز
الهندسة الوراثية للجميع

ديفيد الدرتون
تربية أسماك الزينة

أحمد محمد الشنواني
كتب غيرت الفكر الإنساني

جون ر. بورر وميلتون جولدينجر
الفلسفة وقضايا العصر ٣ ج

أرنولد توينبي
الفكر التاريخي عند الإغريق

د. صالح رضا
ملامح وقضايا في الفن التشكيلي المعاصر

م. هـ. كنج وآخرون
[illegible] في البلدان النامية

جورج جامو
بداية بلا نهاية

د. السيد طه السيد أبو سديرة
الحرف والصناعات في مصر الإسلامية منذ الفتح العربي حتى نهاية العصر الفاطمي

جاليليو جاليليه
حوار حول النظامين الرئيسيين للكون ٣ ج

أريك موريس وآلان هو
الإرهاب

سيريل ألدريد
أخناتون

آرثر كيستلر
القبيلة الثالثة عشرة ويهود اليوم

ب. كومان
الأساطير الإغريقية والرومانية

د. توماس أ. هاريس
التوافق النفسي - تحليل المعاملات الإنسانية

لجنة الترجمة
المجلس الأعلى للثقافة
الدليل الببليوجرافي
روائع الآداب العالمية ج ١

روي أرمز
لغة الصورة في السينما المعاصرة

ناجاي متشيو
الثورة الإصلاحية في اليابان

بول هاريسون
العالم الثالث غدا

ميكائيل ألبي وجيمس لفلوك
الانقراض الكبير

أدامز فيليب
دليل تنظيم المتاحف

فيكتور مورجان
تاريخ النقود

محمد كمال إسماعيل
التحليل والتوزيع الأوركسترالي

أبو القاسم الفردوسي
الشاهنامة ٢ ج

بيرتون بورتر
الحياة الكريمة ٢ ج

جاك كرابس جونيور
كتابة التاريخ في مصر القرن التاسع عشر

محمد فؤاد كوبريلي
قيام الدولة العثمانية

توني بار
التمثيل للسينما والتليفزيون

تاجور شين يو نج وآخرون
مختارات من الآداب الآسيوية

ناصر خسرو علوي
سفرنامة

نادين جورديمر وجريس أوجوت وآخرون
سقوط المطر وقصص أخرى

أحمد محمد الشنواني
كتب غيرت الفكر الإنساني
٧ ج

جان لويس بوري وآخرون
في النقد السينمائي الفرنسي

العثمانيون في أوروبا
بول كولز

صناع الخلود

زيجمونت هبنر
جماليات فن الاخراج

جوناثان ريلي سميث
الحملة الصليبية الاولى وفكرة الحروب الصليبية

الفريد ج. بتلر
الكنائس القبطية القديمة في مصر ٢ ج

ريتشارد شاخت
رواد الفلسفة الحديثة

ترانيم زرادشت
من كتاب الافستا المقدس

الحاج يونس المصري
رحلات فارتيما

هربرت شيللر
الاتصال والهيمنة الثقافية

برتراند راسل
السلطة والفرد

بيتر نيكولز
السينما الخيالية

ادوارد موري
عن النقد السينمائي الأمريكي

نفتالي لويس
مصر الرومانية

ستيفن اوزمنت
التاريخ من شتى جوانبه ٣ج

موني براح وآخرون
السينما العربية من الخليج الى المحيط

فانس بكارد
الهم يصنعون البشر ٢ ج

جابر محمد الجزار
ماستريخت

د. ابرار كريم الله
من هم التتار

ج. س. فريزر
الكاتب الحديث وعالمه
٢ ج

سوريال عبد الملك
حديث النهر
من روائع الأدب الهندية

لوريتو تود
مدخل الى علم اللغة

اسحق عظيموف
الشموس المتفجرة
اسرار السوبر نوفا

مارجريت بودن
ما بعد الحداثة

الإله في الف عام

ستيفن رانسيمان
الحملات الصليبية

هـ. ج. ولز
معالم تاريخ الانسانية
٤ ج

جوستاف جرونيباوم
حضارة الاسلام

د. عبد الرحمن عبد الله الشيخ
رحلة بيرتون الى مصر والحجاز
٣ ج

جلال عبد الفتاح
الكون ذلك المجهول

ارنولد جزل وآخرون
الطفل من الخامسة الى العاشرة
٢ ج

بادي اونيمود
افريقيا – الطريق الآخر

د. محمد زينهم
فن الزجاج

برونسلاو مالينوفسكي
السحر والعلم والدين

آدم متز
الحضارة الاسلامية

فانس بكارد
الهم يصنعون البشر

د. عبد الرحمن عبد الله الشيخ
يوميات رحلة فاسكو داجاما

ايفري شاتزمان
كوننا المتمدد

سونداري
الفلسفة الجوهرية

مارتن فان كريفلد
حرب المستقبل

فرانسيس ج. برجين
الاعلام التطبيقي

عبده مباشر
البحرية المصرية من محمد على للسادات

ج. كارفيل
تبسيط المفاهيم الهندسية

توماس ليبهارت
فن المايم والبانتوميم

ادوارد دي بونو
التفكير المتجدد

وليام هـ. ماثيوز
ما هي الجيولوجيا

السيناريو في السينما الفرنسية

بول وارن
خفايا نظام النجم الامريكي

جورج ستاينر
بين تولستوي ودوستويفسكي
٢ ج

يانك الدرين
الرومانتيكية والواقعية

محمود سامي عطا الله
الفيلم التسجيلي

جوزيف بتس
رحلة جوزيف بتس

ستانلي جيه سولومون
انواع الفيلم الامريكي

مارون ب. تاش
الشعر والبيئة والسوء

جوزيف م. بوجز
فن الفرجة على الافلام

كريستيان ديروش نوبلكور
الحياة الفرعونية

جوزيف نيدهام
موجز تاريخ العلم والحضارة في الصين

ليوناردو دافنشي
نظرية التصوير

ت. ج. هـ. جيمز
كنوز الفراعنة

رودولف فون هابسبورج
رحلة الامير رودولف الى الشرق
٢ ج

مالكوم برادبري
الرواية اليوم

وليم مارسدن
رحلة ماركو بولو ٢ ج

هنري بيرين
تاريخ اوربا في العصور الوسطى

ديفيد بشبندر
نظرية الادب المعاصر وقراءة الشعر

اسحق عظيموف
العلم وآفاق المستقبل

رونالد دافيد لانج
الحكمة والجنون والحماقة

كارل بوبر
بحثا عن عالم افضل

نورمان كلارك
الاقتصاد السياسي للعلم والتكنولوجيا

السيد نصر الدين السيد
إطلالات على الزمن الآتي

ممدوح عطية
البرنامج النووي الإسرائيلي
والأمن القومي العربي

ليو بوسكاليا
الحب

إيفور إيفانس
موجز تاريخ الأدب الإنجليزي

هيربرت ريد
التربية عن طريق الفن

وليام بينز
معجم التكنولوجيا الحيوية

ألفين توفلر
تحول السلطة ٣ ج

يوسف شرارة
مشكلات القرن الحادي والعشرين
والعلاقات الدولية

رونالد جاكسون
الكيمياء في خدمة الإنسان

ت. ج. جيمز
الحياة أيام الفراعنة

جرج كاشمان
لماذا تنشب الحروب ٢ ج

حسام الدين زكريا
أنطون بروكنر

ونفرد هولمز
كانت ملكة على مصر

جيمس هنري برستد
تاريخ مصر

بول ديفيز
الدقائق الثلاث الأخيرة

جوزيف وماري فيلدمان
دينامية الفيلم

ج. كونتنو
الحضارة الفينيقية

أرنست كاسيرر
في المعرفة التاريخية

كنث أ. كتشن
رمسيس الثاني

جان بول سارتر وآخرون
مختارات من المسرح العالمي

روزالند . وجاك يانسن
الطفل المصري القديم

نيكولاس ماير
شرلوك هولمز

ميجيل دي ليبس
الفئران

جوسيبي دي لونا
موسوليني

ألويز جرايه
موتسارت

روبرت سكولز وآخرون
آفاق أدب الخيال العلمي

ب. س. ديفيز
المفهوم الحديث للمكان والزمان

س. هوارد
أشهر الرحلات إلى غرب أفريقيا

و. بارتولد
تاريخ الترك في آسيا الوسطى

فلاديمير تيسمانيانو
تاريخ أوروبا الشرقية

جابرييل جارسيا ماركيز
الجنرال في المتاهة

ماري بيرجسون
الفلسفة

د. مصطفى محمود سليمان
الزلازل

م. ر. شرلي
الضمير المهني

أ. ر. جرني
الحيثيون

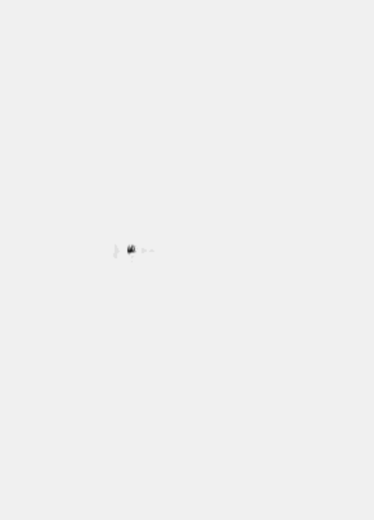
ستيفن موسكاتي
الحضارات السامية

د. ألبرت حوراني
تاريخ الشعوب العربية

مطابع الهيئة العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٩٩/٤٢١٣

ISBN — 977 — 01 — 6102 — 0



لا يوجد فى المكتبة العربية كتاب واحد شامل لتاريخ السينما فى العالم، رغم الأهمية القصوى لمثل هذا الكتاب. إن كتاب آرثر نايت "قصة السينما فى العالم"، الذى تُرجم عن الانجليزية منذ أكثر من ثلاثين عاماً، وكذلك كتاب جورج سادول الذى تُرجم عن الفرنسية منذ تلك الفترة أيضاً كانا غير كافيين أصلاً لأنهما من الكتب المبسطة. ولعل هذا الكتاب هو الأول فى العربية الأكثر شمولاً والأكثر حداثة بالطبع.

والكتاب ليس سرداً لتاريخ السينما الروائية فى العالم وإنما دراسة متعمقة له، يرصد العلاقات بين التطورات التقنية والجمالية والسياسية والاقتصادية فى سياقها التاريخى. ويقوم بدور الموسوعة الشاملة التى يمكن للقارئ أن يرجع إليها فى بحثه عن مادة تاريخية تتعلق بالسينما فى بلد من بلدان العالم، أو بحركة فنية بعينها، أو بأهم مخرجى العالم، بالإضافة إلى التحليل النقدى ذى الرؤية العميقة للأفلام.

ويولى الكتاب اهتماماً كبيراً لجانب الصناعة والتجارة وتاريخ شركات الإنتاج الكبرى، والمؤسسات ذات العلاقة مثل النقابات والرقابة، كما يولى اهتماماً لدور كل من وسائل التوزيع والعرض فى تأثيرها على المسار التاريخى لفن الفيلم. وقد وفق المترجم فى الحفاظ على وضوح عبارات وأفكار المؤلف التى ترجع – ولا شك – إلى ممارسته الطويلة لتدريس السينما منذ عام ١٩٧٣. وهو الآن أستاذ الدراسات السينمائية ومدير برامج الدراسات الفيلمية فى جامعة إيمورى EMORY .

٨٥٠ قرشاً

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب